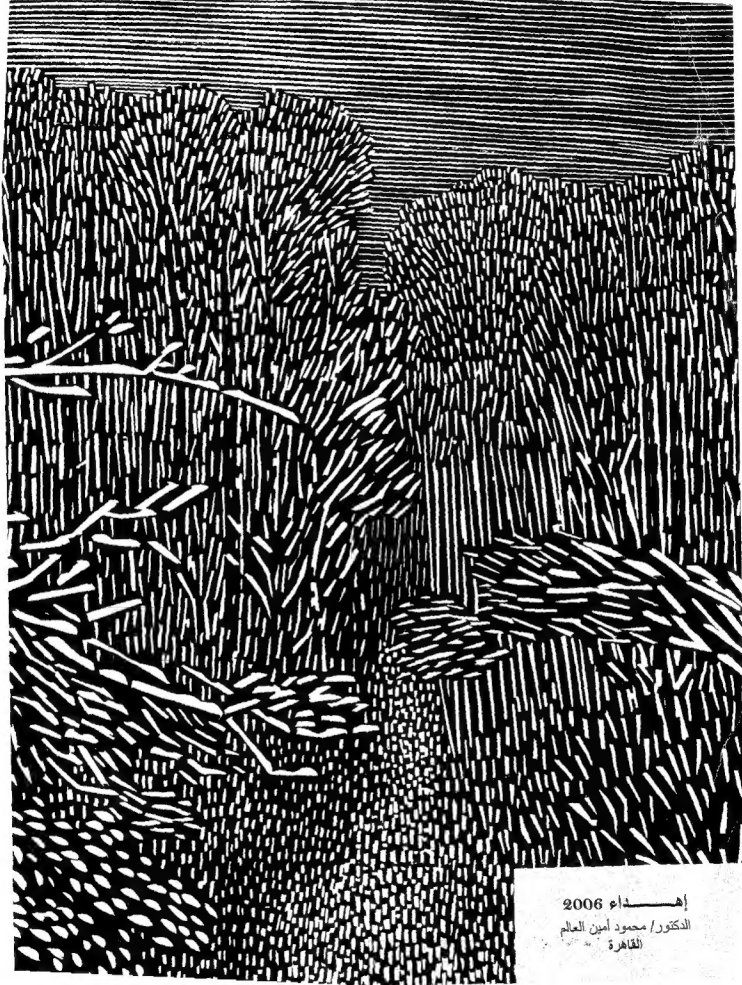


فكر وفی

66





إهداء 2006

الدكتور/ محمود أمين العالم
القاهرة

ما هو موقع الشعر الوجداني اليوم؟ كثيرون يرون أنه بات من مخلفات الماضي، وآخرون يرون أنه مات. غير أن يواخيم سارتوريوس يخالف ذلك تماماً في مقالته «عن صناعة القصائد وسلطة الشعر»، فيقول: «إن المخالف والمتفرد قد ثبت في وجه التيار العام، فالشعر القديم ما يزال بالغ الحيوية، ويتجلى على نحو متكرر أنه ما يزال باقياً». ويتحدث سارتوريوس عن سلطة الشعر باعتبارها ذات صلة بالتأثير، بالقدرة على الرؤيا.

وكذلك بول سيلان الذي أصبحت قصائده الوجدانية من أهم أعمال الشعر الألماني بعد الحرب غداً شاعراً غير ذي وطن. ولكنّه لم يؤمن بثنائية اللغة في الشعر، وقدم بوصفه مترجماً عملاً خصباً للغاية. فالشعر يتحدث في موضوع بالغ الخصوصية، مع أنه يأمل منذ الأزل أن يدلف من خلال هذه الخصوصية إلى الحديث في موضوعات سواء، فعل هذا النحو، يبقى الشاعر الذي كتب القصيدة جزءاً دائماً منها. إن هذا الاندماج لكاتب القصيدة بها، هذا «القرب الغريب»، الذي كان سيلان يحبه إزاء القصائد، كان، إلى جانب شغفه المتميز باللغة واللغات، هو دافعه الأساس إلى العمل بالترجمة. وقد خصّص متحف شيلر في ماريخ الآن معرضاً «لتسيلان مترجماً».

وكتب الأديب سيغفريد لنس في مقاله المعنون «منطق المقارنة» تأملات عن استخدام المقارنة في اللغة، والتفكير، وفي الحياة اليومية. فالمراد من المقارنة أن توضح، أن تعلق، وتحطّ، وترفع، وتنتهي، وتقوم، ثم أن تصل إلى القول بوجود تساوي أو تفاوت بين شيئين. ونحن نجد أنفسنا مدفوعين يوماً فيوماً إلى عقد المقارنات، وذلك لأننا ملزمون دائماً بالاختيار. ثم إن المقارنة التقويمية تقضي إلى ترتيب الأشياء بحسب قيمتها. وليس هذا وحسب، بل فالمقارنة تجعل المرء يتساءل عن شيء هو أن يشبه. وإذا ما طرح المرء هذا السؤال على نفسه فإنه إنما يشير بذلك إلى أن الأحكام التي يصل إليها الإنسان من خلال المقارنة لا يمكن إلا أن تكون أحكاماً ذاتية. ويخلص لنس من ذلك إلى أن «نحن يغيّر العالم إنما يفسر نفسه أيضاً».

ويتساءل مجدي يوسف في مقال بعنوان «في مسألة الأدب الأوروبي» عن جدوى تصنيف الأدب إلى أدب «أوروبي» وأدب غير أوروبي. فما هي السمات المشتركة التي تسم الأعمال المكتوبة بهذا الأدب «الأوروبي»؟ فهل هو الأصل المشترك الذي يردُّ إلى العهد اليوناني، أم أنّها طريقة التفكير المشتركة؟ أمّا طريقة التفكير فليس يمكن قهرها بمنطقة معينة، والأصل اليوناني نفسه نتج عن تأثر بحضارات أخرى. فيدعو مجدي يوسف، وفقاً لكلّ الريب والأحكام المسبقة، إلى استخدام مصطلح «الأدب العالمي» بدل «الأدب الأوروبي».

أمّا الموضوع الأساس الثاني إلى جانب اللغة والأدب في هذا العدد فهو العلاقة بوسائل الاتصال: فكيف ستكون وسائل الاتصال في المستقبل، وما هي طريقة عملها، وما هو تأثيرها فينا وفي المجتمع؟ وإيدغار رايتس يوضح في مقابلة أجريت معه تصوّره للسبيل في العصر الرقمي. ويناقش مقال «ثبات سريع» الواقعية الافتراضية لتطوّر المعلوماتي، والذي يتحرّر فيه الأفراد أخيراً من كلّ المعوقات التي يمكن التنبؤ بها للواقع المادي، فيستطيعون السباحة في تيار البيانات، لتحملهم أجهزة التسلية الإلكترونية إلى مجالات جديدة. وخصص عالم الاجتماع نيكلاس لومان «واقع وسائل الاتصال العامة» في محاضرة له حملت هذا العنوان بقوله: «ما نعرفه عن مجتمعنا، بل ما نعرفه عن العالم الذي نعيش فيه، إنما نعرفه من خلال وسائل الاتصال العامة»، وهذا أمر يصعب قبوله. وقد تعرّض بيتر هوفبايستر لهذا الموضوع بمقال حملت عنوان محاضرة لومان عنه.

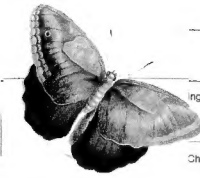
وانفرد بنوعه في عددها هذا مقالاً أوردناه مساهمة في النقاش الدائر في ألمانيا حول معرض «حرب الإبادة. جرائم جيش الرايخ من 1941 إلى 1945» الذي هو في الواقع جزء من المناقشات الكبيرة العامة حول تقويم العهد النازي الدائرة في ألمانيا منذ عقود. في هذا المقال، يتصدّى فولفرام فيته إلى «الحرافة» الفائزة بأن جيش الرايخ الألماني كان «مستقيماً» و«بريئاً» مما حدث من جرائم. ويأتي فيته بأمثلة وثقها المعرض المذكور تدحض تلك الحرافة وتبين أن جيش الرايخ نفذ خطط حرب الإبادة التي وضعها هتلر. على من تقع المسؤولية؟ الجواب: كلّ كانت الرتبة العسكرية أعلى، كانت المسؤولية أعظم والتورط أشنع.

صورة الغلاف الخارجية في الأمام: صورة
لخاتبة من رسم ماريا سيبيلا مريان لفراشة
«وصيف سورينام» وصورها وخادمتها على
لوحة هندية: وهي فراشة من نوع فراش
الليل، تطير في النهار

صورة الغلاف الداخلية في الأمام: فولفغانغ
متهور: «عابية في الشتاء»، نقش خشبي،
48.4 x 32 cm

Joachim Sartorius	4	يواخيم سارتوريوس عن صناعة القصائد وملحة الشعر
VOM MACHEN VON GEDICHTEN UND DER MACHT DER POESIE		
Adel Karasholi	7	عادل قرشولي إمكانية الكتابة بلغتين
ZWEISPRACHIGKEIT ODER DOPPELZÜNGIGKEIT		
Heinrich Domes	10	هاينريش دوميس بول سيلان مترجما معرض في متحف شيلر الوطني في مارباخ
PAUL CELAN ALS ÜBERSETZER Eine Ausstellung im Schiller-National Museum		
Magdi Youssef	12	مجدي يوسف في مسألة «الأدب الأوروبي»
ÜBER DIE FRAGE DER „EUROPÄISCHEN“ LITERATUR		
Siegfried Lenz	18	زيغفريد لينتس منطلق المقارنة
ÜBER DIE LOGIK DES VERGLEICHS		
Mohamed Ben Smail	21	محمد بن إسماعيل من آلاء اللغة العربية على اللغة الفرنسية
PRÄSENTE DER ARABISCHEN AN DIE FRANZÖSISCHE SPRACHE		
Joseph Henimann	25	يوزيف هانيمان جيل جديد من المثقفين الفلسطينيين معرضاً في باريس
EINE NEUE PALÄSTINENSISCHE KULTURGENERATION PRÄSENTIERTE SICH IN PARIS		
Regina Gross	28	ريغينه غروس تصنيق حاز وبعض صيحات الاستنكار ثلاث مسرحيات جديدة
BEGEISTERTER APPLAUS UND EINIGE BUHRUFE Drei neue Theaterstücke		
INTERVIEW: DER MYTHOS FÜR ALLE	33	مقابلة: الأسطورة للجميع حديث مع المخرج السفناتي إيدغار رايثس أداره كريستيان بايئس
Des Gespräch mit dem Filmregisseur Edgar Reitz führte Christian Peitz		
Helen Mecklenburger	37	هيلين مكلينبورجر نظرة لاذعة ومشاهد موحشة وفكاهة سوداء وثائقة فلسفية أربعة أفلام جديدة
BEISSENDE SATIRE, TROSTLOSE IDYLLE, SCHWARZER HUMOR UND EIN PHILOSOPHISCHER THRILLER Vier neue Filme		
Horst Kurnitzki	42	هورست كورنيئسكي ثبات سريع
RASENDE BEWEGUNGSLOSIGKEIT		
Peter Hollmeister	46	بيتر هولفايستر واقع وسائل الاتصال المائنة
DIE REALITÄT DER MASSENMEDIENTEN		





Inge Leifick	49	إنغه لايفيك
EINE FRAU ERFORSCHT DIE FERNE WELT DER TROPEN Zum 350. Geburtstag von Maria Sibylla Merian		امراة تدرس العالم البعيد في المنطقة الاستوائية ذكرى مرور 350 عامًا على مولد ماريبا سيبيلا ميريان
Christa Reibel	53	كريستا رايبيل
FASZINATION DES WÜRFELS		الاختتان بالمكعب
Samir Chabane	55	سمير صلاح الدين شعبان
DIE ETRUSKISCHE FRAU		قضية المرأة الإتروسكية
Rüdiger Puhle	60	روديغر بوله
DER ERWEITERUNGSBAU FÜR DAS DEUTSCHE HISTORISCHE MUSEUM IN BERLIN		توسعة في بناء متحف التاريخ الألماني في برلين
Stefan Leder	62	ستيفان ليدر
ANWENHEITSSTUEN, EIN SCHAUFENSTER DER GESELLSCHAFT		قوام تسجيل الحاضرين في حفلات العلم نافذة على المجتمع
Édouard Beaucamp	65	إدوارد بوكامب
DER MALER ALS KRITIKER DES ALLTÄGLICHEN Wolfgang Matheuer wurde lebzig		الرشام نافذة الواقع الحياة فولفغانغ متهوير في عيد ميلاده السبعين
Nolfram Witte	68	فولفرام فيته
DIE BEFREIUNG VON DER DEUTSCHEN WEHRMACHT		التحرر من جيش الرايخ الألماني
KULTURCHRONIK	70	أحداث ثقافية
BÜCHER	78	قراءات

PIKUR WA FANN, Nr. 66, Jahrgang 34, 1997. فكر وفن، عدد 66، السنة الثالثة والثلاثون، 1996. الإصدار والنشر: INTER NATIONES إدارة التحرير: الدكتور روزداني هول، التحرير: ياسمينه أمقران، الدكتور محمد الصادق طراد، الإشراف على الترجمة والصيف: الدكتور محمد الصادق طراد، الترجمة: د. عمر التويل، د. زكريا حميم الصف: Info-Setz Stuttgart GmbH التصميم: Graphicsam Köln الطباعة: Grewen & Bechtold GmbH, Köln عنوان هيئة التحرير: Dr. Rosemarie M. Höl Hauptstr. 44, D-73278 Schlierbach لايجوز إعادة طباعة نصوص أو صور من هذه المجلة إلا بإذن من الناشر. ويمكن للناشر أن الأراء الصادرة في هذه المجلة إنما هي في الأساس آراء المؤلفين.	BILDNACHWEIS FWF 68 U1, U4: Landesbibliothek Stuttgart. U2, U3: Katalog Seite 4: aus Marbacher Magazin 59/1994 Seite 5: aus Marbacher Magazin 74/1996 Seite 6: Peter Petzsch, Hamburg Seite 10, 11: Katalog Seite 20, 76: Isolde Othbeum, München Seite 29, 61: dpa-Bildlink Seite 30: David Balzer, Berlin Seite 32, 34, 75: dpa Seite 38 oben: Constantin Film Seite 38 unten: Senator Film Seite 39: Buena Vista International Seite 42/43: Gacif Templeton, FOCUS, Hamburg Seite 48, 47: Süddeutscher Verlag, München Seite 48: J.H. Dörchinger, Bonn Seite 50, 51, 52: Landesbibliothek Stuttgart Seite 54/55: Wolfgang Neeb, Hamburg Seite 57: Pizzarelli, Museo di Villa Giulia, Rom Seite 58: Foto-Scala, Florenz Seite 60: ZB-Fotowort Seite 63: Maksoobi al-Asad Seite 64: Stefan Leder Seite 66, 67: Katalog Seite 69, 70/71: aus Paul Cerel, Der Ruffendring Seite 73: Katalog
© 1997 INTER NATIONES ISSN 0215-0932	

تصحيح

جاه في عدد فكر وفن 85:

- من 24 « . . فحين خلّت رابطة الطلبة العرب . . »، والصواب: رابطة الكتاب العرب
- من 31 أن كتاب « صراخ الحاضرات » صدر عام 1968، والصواب: 1996
- من 80 أن كتاب إميلي نصر الله، « فالرهن »، صدر عام 1992، والصواب: 1996

عن صناعة القصائد وسُلطة الشعر

يوأخيم سارتيوريوس



كلبيو تكتب على لوحة، وهي عند قدماء اليونان «موزونة» التاريخ والشعر الملصقي

وأخرون آتاه بات متكلفًا متصنعًا، وقد غمت عليه الطحالب، وما عاد يرحي منه نفع إلا من باب الحنين العاطفي إلى الماضي. غير أنَّ الشعر القديم بقي حافظًا على شيا به على نحو يلفت النظر. وقام النزاع بين نوعين من أنواع القصائد، القصائد القصيرة، المرغرة، والأخرى الطويلة المسترسلة، بين التركيز على «الشحنة» الميتافيزيقية للكلمة حتى تكاد تصل حد الصمت، وبين اللعبة الفسححة للإشارات والأنعام، للمعاني والسحر. كان النزاع بين «الشعر كآلهة غرزة الجرفرة» (سها مونس هيني) وبين الشعر يقطع أشجار الغابة قطعًا (غونتر آي)، وتادويوس وترتيفيتش)، وبين الشعر كما يصنعه الشاعر نفسه.

فإذا ما حاولت، رغم كلِّ الفروق، أن أنظر إلى الأمر نظرة شاملة خلصت إلى وجود سمات مشتركة: فالشعر كلام مرغر، مختصر، ثم هو كلام مجرّد، لا ينطلق بالضرورة من الحاجة إلى نقل المعاني إلى الآخرين. وهو ثالثًا كلام إيقاعي، فهو ذو صوت، وهو يتنقّس. أمّا السمة الرابعة

لست أستطيع في الحقيقة جعل قصيدة أصلًا لقصيدة أخرى. غير أنَّ الشعر، إن كان عظيمًا، اشترك على نحو يلفت النظر مع سواء من الأشعار في إطار لغوي مشترك. وفي عام 1969 خاطب بيير جان جوف (1) جوزيبه أونغاريتي (2) مذكرًا إياه بلقاء كان بينهما قبل سنّة وثلاثين عامًا، فكتب إليه: «نكافح اليوم معًا، وقد ماتت أترابنا، من أجل الشعر». والشعر عند جوف، كما كان عند اليونان القدماء، فنٌّ مناضل من فنون «الحلق». ويراد بالحلق: الإبراز، الولادة. وهو يشارك أونغاريتي التصوّر بأنَّ شعراء الرومانسية ما يزالون حتى اليوم ياربسون العنف؛ «فقد أحشوا بتقدّم اللغة التي ينتمون إليها في العمر، أحشوا بنقل آلاف السنوات الذي يجري في دماغهم، وردّوا للذاكرة مقدارها من الخوف. واستطاعوا في الوقت نفسه ومن خلال جهود لوحية أن يحوّزوا القدرة على إعطاء الذاكرة الحريّة بالمقدار الذي ترومه لنفسها». والشعر قدّم، والشعر نزر. ويقول جوف: «فإن كان الشعر قد عبر في تاريخه بأدوار شتى، وتزّنا بأزياء متباعدة، فليأخذ حينًا شكل الخطية، وإزدان حينًا آخر بالحلي، أخذًا في ذلك بالأعراف البسيطة للبلاد الملكي أو المجالس الأدبية، فذلك لأنّه، مثل كلِّ عمل من أعمال الابتكار، نزر جدًّا».

ويغلب أنَّ عدد أساليب الكلام الشعري كبير بعدد الشعراء أنفسهم، وكان فائز هولر أجمل هذه الطرق في عمله الموسوم «نظرية الشعر الوجداني الحديث»، وكشف على نحو جليّ مدى التنوّع في قرنا في هذا الباب من أبواب الكلام. وكان نشب جدال كثير حول الشعر. فبعضهم زعم أنّ مات،

(1) Pierre Jean Jouve (2) Giuseppe Ungaretti

غوته يُجلي على كاتبه ، وهو يجول في مكتبه منتصب القامة ، شابًا
يدخله الأظلمة . لوحة لآش . سعاد . شادو . شيا



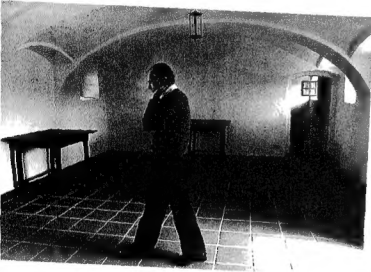
توماس بريمارد يجول
هو الآخر في الغرفة ،
مثل غوته ، لكنّه
يسك بذهنه إيمانًا في
التركيز . صورة من
عام 1981



أنا سيفرس تكتفل على الآلة
الكاتبة منتشمة عبر مجارة .
صورة من عام 1955

فهو أنّ الموضوع الوجداني عندما يغوص في الذات غوصًا لا
حدّ له ، ينطق ، وهذا من باب التناقض ، بما يحثّه العموم ،
مع أنّه يحاول الابتعاد عن هذا العموم من خلال هذا
الأسلوب البلاغي .

وكان يوزف برودسكي عبّر عن هذه المعاني المشتركة بقوله :
« لكي يتشكّل المرء من تطوير حيّة الأدبي ليس له إلاّ سبيل
واحد ، ألا وهو قراءة الشعر الوجداني . (. .) » فالشعر
الوجداني باعتباره أسمى أشكال الكلام الإنساني ليس أكثر
طرق التعبير عن التجارب الإنسانية اختصارًا وتركيزًا



فحسب ، بل هو يوفّر ، في الوقت نفسه ، أفضل معيار لكليّ
نشاط كلامي .

فشكل الكلام يحتلّ مكانة متقدّمة إذن في الشعر الوجداني .
فهو يتربّع عن الكلام العادي الذي يحيط بنا في الليل والنهار
(. .) . وكان التناقض بين اللغة الشعرية ولغة التواصل
العادية قد بلغ مداه منذ شعر بودلير ومالرميه . فالشعر
الوجداني ما عاد يحاطب قارئًا يريد الفهم دون أن يعي
نفسه بفكّ ألفاظ الشعر . فيبدو أنّ اللغة تحدث في الشعر على
نحو يغيّر حدودها في مواطن الكلام الأخرى . فكأنّها تتحدّ
صراع مع اللغة يستخرج منها كلها باعتبارها متجاوزة ،
متحوّلة . فيبدو أنّ الألفاظ تمرّ عبر شيء لتصبح كلمات
شعرية . ونلغي أحيانًا آثار هذا الصراع في القصيدة نفسها .
غير أنّ هذا الصراع كثيرًا ما يحدث قبل كتابة القصيدة ، في

الشدة الناشئة عن الاجتهاد في تسمية مسميات العالم . فاللغة تأتي من العالم ، إذ هي تطلّ في العالم كما يطرق البحر في الصدفة ، ثم ما تلبث أن تمسك بزمامه بعد أن كان يسك بزمامها . فاللغة بوصفها صوت العالم ، صوت الحقيقة ، تعبّر خلال صاحب الشعر الوجداني الذي تريد التعبير عنه . فالشاعر لا يفعل عن نفسه ، لكنّ اللغة تمكّ عليه نفسه ، يتصالح معها ويصالحها مع تجاربه الجديدة ، فهو ليس غريباً عنها . وهو لا يتحالف مع الذين يسعون إلى فهم الأشياء اليومية فهمًا عمليًا . وهو لا يسعى بالضرورة إلى التجديد في اللغة ، مع أنّ اللغة أكثر الأشياء تحليلاً وأكثرها عطاءً (فالتر هولر) ، ولأنّ يبدو أنّ اللغة تستمدّ بقاءها من الشاعر .

وقد كان يوزف برودسكي عبّر على نحو أكثر تطرّفًا من سواء عن أنّ اللغة تصطنعي الشاعر ليكون بسيطًا لما . وكان قد نقض مفهوم الشاعر بوصفه فنانًا لغويًا ، وأعاد التصوّر القديم للشاعر الذي يجعل له وظيفة بسيطة باعتباره «ناطقًا لغويًا» . وهذا الفهم لبرودسكي فهم انتقالي . وهذا الفهم للغة الذي يوشك أن يكون ديتيًا يرجع إلى سان خوان دي لا كروز ، وجون دونه ، ونوفاليس ، وهو يضمّ وجهات نظر لجوف وأنغاري ، بل حتّى وكذلك جاييه أو جاكوتيه . وقوام هذا الفهم هو أنّ القصيدة تكون موجودة أصلًا قبل نظمها



يواخيم سارتوريوس ، وهو شاعر ومترجم ، ومنذ 1996 السكرتير العام لمعهد غوته

في أشكال عدّة ، حتّى يتاح للشاعر نظمها . إنّ «الحضور الفاضح» الذي «تنفوسي عليه القصيدة وتقوم به» (روبرت كيلى) هو في الوقت نفسه ، القصيدة نفسها : فهي تجسيد للممكن غير المحدود في اللغة ، وذلك من خلال انتشار الكلمات ، والتنبّصت على الأنغام ، وتبثيل الأشكال المرسومة ، وتجسيد الشخص ، في عبارات الشعوذة .

أمّا هؤلاء الذين يتهمون القصيدة بالقصور ، أو أنهم يعدّونها من مخلفات الماضي ، لما فيها من سمات فردية غير مناسبة للزمان ، فقد ثبت أنهم على غير حقّ . فقد استطاع الأسلوب المخالف والمتفرد من إثبات نفسه في وجه التيار العام . ولست أقصد بذلك القصائد السائرة على السنة العائنة ، والتي ما تزال تُكتب اليوم ، وإنّما تحدّث عن المقاومة للغة العادية ، عن صمود اللغة الحقيقية ، اللغة المتنبّية . وما استطاع أحد أن يعبّر عن ضرورة الشعر وعن قدرته على الكشف على نحو أفصح ممّا فعل نوفاليس : «إنّ معنى الشعر يُصلّ اتصالاً وثيقاً بالصوفية . فالشعر هو الإحساس بالخاصّ ، بالشخصي ، بالجهول ، بالحاط بالأسرار ، بالمراد تجلّيته ، بالضروري الذي يحدث صدفة . فهو يبيّن غير المبين ، فهو يرى الخفي ، ويصنّ بما لا يُحسّ ، وهكذا» . فالحديث هنا عن سلطة الشعر ، وهي سلطة تتّصل بالتنبؤ ، «بالقدرة على الرؤيا» . فالشعر ينطق عن شيء مختلف ، شيء معتم لا يستطيع النطق . وربما رأى المرء في ذلك اليوم زعماً خاطئاً ، غير أنّه ليس كذلك . فالطريق يفضي من نوفاليس إلى رامبو ، فسيلان ، وميلوش ، وأيغي ، وزانزوتو ، فألى سائر الشعراء الذي يزعمون أنّ اللغة الحقيقية تنطق من خلالمهم .

ويبقى ، على أيّة حال ، قدر يسير من الشكّ . هل الأمر حقاً كذلك ؟ في النظرية وفي الواقع ؟ خير الأمور أن يسأل المرء الشعراء .

إشكالية الكتابة بلغتين

عادل قرشولي

في لقاء عقد في مدينة مونتريال بكندا بين كُتّاب يكتبون باللغة الألمانية، وكُتّاب يكتبون بالإنكليزية والفرنسية رغم أنّ هذه اللغات ليست لغتهم الأم، ألقى الشاعر السوري عادل قرشولي الحائز جائزة مدينة لاينزغ وجائزة الأكاديمية البافارية (أدبرت فون شاميسو) للأدب، محاضرة حول تجربته الشعرية وإشكالية الكتابة بلغتين، نقتطف منها المقاطع التالية :

الأقلّ، هذا الشكل. لكنّ بول سيلان، الروماني الأصل، الذي كتب الشعر بالألمانية، فقد كان يتحرّك بطوعية بين اللغات الرومانية والروسية والفرنسية والإنكليزية ويترجم عنها، إضافة إلى أنّه عاش اثنتين وعشرين سنة من حياته في باريس. ونحن نعرف من كانوا يعرفونه أنّه كان قادراً على كتابة الشعر بالفرنسية، غير أنّه لم يفعل لأسباب مبدئية. القصيدة، كما يراها بول سيلان، هي إحدى الطرق التي تتحوّل اللغة فيها إلى صوت. وهي حركة أو طريق يسلكها الصوت إلى «الأنت». ولربما كانت كذلك مشاريع وجود تستشرّف نفسها بنفسها، وذلك بحثاً عن ذاتها. إنّ الأنت التي يعينها بول سيلان هنا ليست الآخر، بل هي الأنا. وهي، هذا المعنى، من الوجهة التنظيرية، نفي الوظيفة التواصلية للغة الشعرية. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى يذكر كثيرون عن أزواج حياة سيلان أنّ موقفه من باريس وفرنسا يتجاوز حدود الحماة أو الانمالة ليصل إلى حدود الرفض والانزعال، رغم قضائه فيها نصف عمره. وربما تمكنا بشيء من التجاوز والتخيّل والابتسار أن نطلّ على النهاية المساسوية لحياته من هذه الزاوية كذلك، ونعتبر ذلك من المستبيلات التي أدّت إلى تلك النهاية الفاجعة. وقد ألقى بنفسه في نهاية أبريل من عام 1970 في نهر السين، ولم تكتشف جثته إلا بعد عشرة أيام من وفاته.

غير أنّ هذا المفهوم للشعر وهذا الموقف من وطن المنفى لا يشكلان بشكل مطلق سبباً أحادياً لرفض الكتابة بلغتين، أو للقفز إلى هوة فاجعة. إنّ سموايل بيكيت الإيرلندي كُتّب، كما هو معروف، نصف أعماله بالإنكليزية ونصفها الآخر بالفرنسية، رغم أنّ موقفه من الوظيفة التواصلية للغة يماثل، بل ويعيق في تطرفه، موقف بول سيلان.

وإذا شئنا أن نواصل لعبة الاستشهادات حول مشروعية

في مطلع الستينات، وفيما كنت أجمع كلّ ما في ذاتي من غرور وجراءة لأكتب الشعر باللغة الألمانية، التقيت الشاعر التركي العظيم ناظم حكمت. كنت أعرف أنّه قضى ثلاث عشرة سنة من عمره في موسكو، لذلك سألته ما إذا كان يكتب الشعر أحياناً باللغة الروسية. كان يرتشف كأس البيرة بهم وكانت الترجمة تنظر إليه بسخط لأنها كانت قد ذكرته خلال الأمسية أكثر من مرّة بمرضه وتجنّبات الطبيب. ضحك بكّاء ما في عينيه من رقة وودّ وأجاب، «إنّي يا عزيزي أجد صعوبة بكتابة الشعر باللغة التركية، فكيف تريدني أن أكتبه بالروسية!»

رغم أنّ جواب بول سيلان، الشاعر الألماني الذي عاش فترة طويلة من حياته في باريس مشاحياً لجواب ناظم حكمت، إلاّ أنّه كان أقلّ دبلوماسية وأكثر تحديداً وحسماً. في ردّ على سؤال حاول وجهه إليه عام 1961 قال، «إنّي لا أؤمن بالكتابة بلغتين. نعم، محنة تحققت بلسانين، لكنّ الشعر هو نوع من القدرة، تمثّل في وحدانية اللغة».

أما جنكيز لفتافوف، الكاتب القرغيزي الفير، فجاء ردهً مغايراً، قال، «أصبح لدينا على صعيد الإبداع الفني خبرات واسعة بصدد الكتابة بلغتين. هذه الخبرات تؤكّد أنّ أفضل السبل هو نصب الجسر بين اللغتين. أنا، على سبيل المثال، أكتب كتيبي باللغتين القرغيزية والروسية. وحسباً أكتب كتاباً بالقرغيزية أترجمه بنفسي إلى الروسية. وعندما أكتب بالروسية أترجمه إلى القرغيزية. هذه العملية المزدوجة تهبني متعة بالغة. فهي بالفعل عملية متمنة للغاية تحدث داخل الكاتب وتؤدي في اعتقادي إلى اكتمال الأسلوب وإغناء الخيال التصوري للغة».

لم تكن لغة ناظم حكمت الروسية تمكّنه، على ما يبدو، من كتابة الشعر بها. أو أنّنا نستطيع أن نفنّش جوابه، على



يستأن به من النصيب أن أفهم الآخرين ما أريد. كانوا يلاحظون ذلك ويصيرون فهمي باستمرار. أخفيت من ناحية أخرى أهوي كذلك بزابيل، كما قال شاميسو مرّة، على حرفة لم تعد تقفّر بي ينبوعا يفيض بحياة الآن، والآن فقط، كان لا بد لي أن أدرك بكل أسمى أنّ الحوية لا تصل إلى أزمتها الحقيقية إلا بفقدان اللغة لوظيفتها كأداة للتواصل، إذ يبدأ الصمت في الضغط على الحنجرة بطمه لثيم. كان لا بد لي أن أدرك أنّ الغربة التي كنت أشعر بها حين كنت في برّك كنّ غربة حقيقية، فهي لم تكن أكثر من تبدّل في المكان، وكان لا بد لي أن أدرك أنني بتّ مضطرا، كما قال بيتر فايس مرّة، «أن أزرع جذرا في اللغة الجديدة، أو أن أدفن في قبر الصمت».

عندئذ قدّمت لي الغربة ظلها، فقبلته شاكرًا. دفعته أمام جسدي كما لو كان غلا لهذا الجسد، وبدأت أكتب قصائد بالغة الألمانية.

لعلّ هذه المقايضة كانت مقايضة حقاء، غير أنّني لم أكن لأتغن من تضادها. كانت أشبه ما تكون بقدر خنوم. منذ تلك اللحظة بدأت رحلة التنازع. لم تعد ثمّة عودة أو وصول إلى مكان. الحنين إلى اللغة الأم كان يكاد أحيانا يحدّث الجلد والروح. كان يشبه حمامة نوح التي كانت كلّها أطلقتها للبحث عن شاملن تعود من الغربة مطفأها وهي لا تحمل أي غصن زيتون، معلنة أنّ الرحلة ما زالت مستمرة.

الكلمة العربية كانت لم تزل تحمل في طياتها هسات الذكريات الأليفة، غير أنّها كانت تبعدني في أن عن الحدث الذي كان يمايشني وأعابيه. الكلمة العربية تحوّل إلى مونولوج، إلى صرخات في جزيرة نائية فارغة كادت تدفعني إلى هوة الجنون. كانت الكلمة العربية قد فقدت بقدرها لهاطبا الحقيقي وظيفتها التواصلية التي كانت آنذاك حاجسي الأول. ولم تلبث الكلمة الألمانية المكتسبة أن تبدأ بالتدرّج في اعتراض طريق الكلمة العربية. إنّ ولوج مساحات الأدب الألماني بدراسته، ثم بتدريسه، وخاصة التعرف المعقّد لأعمال برتولت بريشت، والتي بدأت تنخر في الجذور، ألقت بي في البداية في أتون أزمة إبداعية صارقة. ولكي أحو عن الجبين وشغ الغرابة التي كانت تغطّي فيه كلّ الغضون، تحجّبت كلّ ما كان يمكن أن يثير إليه، ولو بنحصر بحول.

كنت أحاول التركيز من حين لحين على لغة واحدة، غير أنّني لم أتمكن من اتخاذ قرار حاسم. اللحظات التي كنت أعيشها في المحيط الألماني كانت تحاصرني من جميع جهات وجودي بلغتها الخاصة، والمجموع الأوسع للكلمة، وتطالبي بأن أسكنها في قصيدة. لذلك وجدت قصائدي التي كتبتها آنذاك بالألمانية في الدرجة الأولى وليدة لضرورة التواصل مع الآخر الذي كنت أعاطيه وعياني. كانت عبارة عن وسيلة للتعامل مع واقع معاش في الزمان، وكانت تحمل، من هذا المنطلق، معة ظرفية، بل ولم أكن لأخشى من

الكتابة بلغتين، تبين أنّه لا يوجد جواب مطلق يمكنه أن يحلّ هذه الإشكالية، وإنّ المواقف من هذه الإشكالية لا يمكنها إلا أن تتعدّد وتباين بتصدّد وتباين البصيمات الحياتية والنصّية للشعراء والكتاب والمثّقين.

أنا، فخصيا، كنت أفتنّ أن أتمكن من الإجابة على التساؤل بحاس لحثاوت. أفتنّ أن أتمكن من أن أزعج، كما زعم أدوريت فرن شاميسو دون تحفظ، «أنني لم أفتد أبدا ذلك الظل الذي وُلد بولدي». قلت «كنت أفتنّ»، لأنني في اللحظة التي تركت فيها وطني وداسمت وكنت أرض ألمانيا الغربية التي لم أكن أفهم لغة أهلها ولا يفهم أهلها لغتي، فقدت ظلي. حين جئت إلى ألمانيا كنت قد حقّقت بعض النجاحات الصغيرة على الصعيد الشرقي في الوطن، إلا أنّ بداياتي التي كانت تحمل بعض البشائر كانت قد انشخرت قبل أن تتشكل ملامحها وتكمل.

وعندما يفتد الشباب في الرابعة والعشرين من العمر، شاب يتوّم بكلّ حزم أنّه شاعر، شاب لا يمكنه بذلك أن يكون مرثها عن الوقوع في فخّ الرقابة والترجيبة، فجأة لغته، عندما تنقلّ ثروته التواصلية فجأة إلى حدودها الدنيا ويجد نفسه فجأة غير قادر على التعبير عما يهيم في كيانه أمام الآخرين، وعندما يعمله هواله الآخرون فجأة كما يعاملون طفلا مموّقا فكيرا، ليس من المتغرب عندئذ أن يتحوّل إلى ذئب متوحش يتوه في عالم غريب، لا يمكن أن يفهم. عندئذ تتخذ ذنبيته أشكالا متعدّدة الوجوه، وتدفعه دون راحة لدخول لعبة الرقص على حبل بين بحيم وبحيم.

كانت القصائد التي كتبتها آنذاك بالعربية مرّعة بالحزن والغضب. كانت شرقة تحميّني وملجأ أهرب إليه. لكنني لم ألبث أن أدركت أنّ شيايب الخاطبايب الحقيقي والتتبييب الذي يستمتع ذلك يمكن أن يتحوّل إلى كابوس يثقل الصدر كصخرة صلبة. كان لا بدّ من وضع قدم في صميم الساحة الثقافية الجديدة التي وجدت نفسي فجأة على هامشها.

النجاحات الأولى التي حقّقتها في مطلع الستينات إبان ما تُسمّى بالهوجة الشعرية والتي حملت إلى تاريخ الشعر الألماني أسماء شعراء أمثال سارة وداير كيرش، فولكر براون وهانس تيشيوفسكي، أدولف إندلر وبيرندي بينش، بدت لي آنذاك لمحات حاتفة. القصائد العربية التي أضافت عبر ترجمها إلى الألمانية اسمي آنذاك إلى تلك الأسماء كانت تتوّد عن أحاسيس شرقية. كانت صورها وموضوعاتها تشمّ بالغرابة. ولعلّ الوسط الأدبي، أو هكذا بدا لي، لم يفتح لي ذراعيه بتلك السعة إلاّ لذلك السبب، أي لكوني ذلك الشرقي المسمّم بالغرابة، ليضئني يوه ويشرع في قاعات تنصّ بالمستمعين ويبدئي قراء محرمهم غرابي الشرقية تلك. لم أשא أن ينظر إليّ كمنخلون خرابي غريب وأن يقتصر تأثيري على تلك الغرابة، إذ كنت ما زلت أؤمن دون تحفظ بأنّ الشعر يثير العام. لم أשא أن أقفّل إلى زهرة نادرة ملفاة في مزهرية تزين غرفة جلوس راضية ورضية. كنت أحاول بقدر لا

في حلقها كل شعرا لا يشتمل اختراقات تخشده. كانت اللغة فيها مضى هي التي تختارني، إذ كان موضوعها وحافزها هو الذي يحددنا. أما الآن، فقد بنت أفكرك من اختيار لغتي بنفسي، إذ أضحت الذات هي المخاطب الأول، وإن لم تكن هي المخاطب الأبعد. وما أن الذات حبيسة عالمين ولغتين، فلا يمكن إلا أن تحاول التحرك بينهما بأكثر ما يمكنها من طواعية، حتى ولو تحول هذا التحرك إلى نوسان بندول، لا يخلع في الروح سوى الدوار.

كلّ، لن أفكر من الادعاء أنه يقدرني التحرك من المخاطب خلال العملية الإبداعية بشكل كلي، مهما انحسر دوره فيها. لكنني كنت أوجه منتصف السبعينات في مجموعتي الألمانية «عناق خطوط الطول» إلى قصيدي النداء الواقع:

أسكي بي

حين أم بالحروب

أمام حزني/

أسكي بي

حين أم بالحروب

أمام غضبي/

وأسكي بي

حين أم بالحروب

أمام فرحة الفصول

وفي مجموعتي «وطن في العربة» لم تعد القصيدة منتصف الثمانينات سوى: نصب جسر

من ذاتي

إلى ذاتي/

هسات مطر

في أدن الأشجار /

تلثم مسامات العالم

في ظلمة

لم تشعشع

بعد

أما زالت قصائدي، إذن، «قصائد مناسبات»، الواقع وحده هو الذي يدفعني لكتابتها، كما قال غوته، أم هي ريتا «مشاريع للوجود، تستكشف نفسها بنفسها، باحثة عن ذاتها بذاتها»، كما يرى باول سيلان، أم كلا الأمرين. لست أدري. كل ما أدريه هو أنني فقدت، وإلى الأبد، تلك «القدرة المشتملة بوجدانية اللغة». وأن هذا الشرخ الذي يعذبني والذي يترقق دونما رحمة كل المسامات، هو مضاعفة الذات وانتصاف لما في أن. وهو بذلك شرخ يبيق يحجم على الصدر والشعر. شرخ ساطع مضطرب، ريتا ما حييت، للتمايز معه والميض فيه.

تسميتها قصائد مناسبات، إذ كان بإمكان الاستناد في استخدام هذا المصطلح على شاعر عظيمة غوته: في الثامن عشر من سبتمبر عام 1833 كانت سعادة سكرتيره «إكزمان» لا توصف، حين منحت له الفرصة أن يقضي ساعة بالقرب من غوته العظيم. يربها يجلس في حواراته مع المعلم ملاحظة جعلت مساعدي بها كذلك لا توصف، لأنني وجدت فيها ما يؤكّد ما كنت أؤمن به على كل حال. قال غوته في ذلك الحوار: «إنّ العالم واسع وغني، والحياة متشعبة إلى درجة لا تتفني فيها المناسبات لكتابة القصائد. ولكن، على هذه القصائد أن تكون جميعها قصائد مناسبات، أي أن يكون الواقع هو الذي يمنحها الحافز والمادة لكتابتها. الحدث الحاصل لا يتحوّل إلى حدث عام وشعري إلا حين يتصدّى له شاعر ليعالجه. إنّ كل قصائد - والقول ما زال لغوته - إنّما هي قصائد مناسبات، فقد دفعني الواقع لكتابتها، وفي هذا الواقع تجد أرضيتها ومواقفها. أما تلك القصائد التي تدور في فراغ، فلا تعني شيئا بالنسبة لي».

القصيدة تقتصر، خلاف النثر والدراما، كما يقول معلّم جورج ماورر «على التعبير المباشر لأنّ المتأثر بشيء مهما كان شاملاً». أنا كذلك كنت أحياناً متأثر بلحظة ما في الواقع المباشر الذي كنت أعيشه بشكل تفقد فيها جزئيتها أو ثانويتها وتتحوّل إلى كلّ شامل يطغى على ما حوله. هذا الحصار وهذه السطوة لحظة الأنية هما اللذان كانا يتحوّلان إلى شكل يتوضع في القصيدة. تلك القصائد لم تكتب بفعل إرادي، بل بشكل اضطراري، إذ لم أكن راغياً في التحوّل إلى قطعة من خشب يتقاذفها موج ما، بل كنت أرغب في أن أعزّك، ماوكيا حركة العالم المتحرّك من حولي...

غير أنّي بدأت أحاول منذ نهاية السبعينات أن أقرأ، كما يقول مارسيل بروست، «الكتاب في داخلي». وبدأت الكتابة تتحوّل لدي من وسيلة تواصلية إلى محاولة لفهم الذات، ولتحقيقها، والبحث عن هوية لها. تراجعت العلاقة التخاطبية ووعي التأثير الجمالي بالتدريج وانحصر إلى حدودها الدنيا. أضحت القصائد تؤدّي في جعلها وظيفة كانت أشبه ما تكون بالمعالجة النفسية للذات. وبغدادان المخاطب لأهيتته التي كان يفتق بها من ذي قبل، لم يعد اختيار اللغة يرتبط بمكونات هذا المخاطب وجمانه المفترضة. بيّنا كنت أفترق فيها معنى بشكل صارم بين القصيدة العربية والقصيدة الألمانية، لم أتورّع من أن أضيف إلى مجموعتي الألمانية الأخيرة «هكذا تكلم عبد الله» حوالي عشر قصائد كتبت أصلاً بالعربية وأعدت صياغتها بالألمانية، وذلك بنصّ النظر على المجموعة من طابع السلسلة الشعرية التي تكون

بول تسيلان في صور أجدد له
عام 1960 في دار نشر من قسم
علم المكتوبات



بول تسيلان مترجماً معرض في متحف شيلر الوطني في مارباخ

هاينريش دوميس

أول الأمر الفسا في عهد آل هابسبورغ، ثم أصبحت تابعة لرومانيا، وهي اليوم في أوكرانيا. وكان مولده فيها عام 1920، فسُجِّل باسم بول أنتشيل، ثم انتقل منها إلى بوخارست، ففنيًا حتى انتهى به المطاف في باريس عام 1948 حيث وضع فيها نهاية حياته عام 1970. وكان ميله اللغوي، وحيته للغات، وشغفه بالترجمة طابعًا مميزًا له منذ أيام دراسته في الجامعة.

وقد وجد تسيلان الذي غدا شريدًا في اللغة وعلماً بديلاً له، شأنه في ذلك شأن الكاتبة النمساوية المعاصرة له إلزبه إيشنغر (انظر العدد 85 من «فكر وفن»). وأضاف على الشعر الألماني سمات لم يكن يضيفها أحد سواه. وقد وصف كارل كرولف ذلك في رثائه له بقوله: «كان يريد تقديم عصارة اللغة القابلة للغناء». وكان ذلك في زمن قال عنه الفيلسوف الألماني أدورنو إن الشعر لم يعد فيه ممكنًا لأنه يبيح بعد معسكرات الإبادة النازية. وظلَّت باريس مقرًا لسكنى بول تسيلان، ومكانًا لعمله، ووطنًا أدبيًا له حتى وفاته، وفيها علم عشر سنوات في كلية إعداد المعلمين العليا.

خُصَّص معرض هذا العام الذي حمل عنوان «قربُ الغريب» في متحف شيلر الوطني في مارباخ للتعريف ببول تسيلان (1). ولكنَّ المعرض لم يكن غرضًا لدواوينه في الشعر الوجداني التي تعدُّ من أفضل نظائرها في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، بل لعمله في الترجمة الذي يستحقُّ كذلك التقدير المناسب له لسببين، أولهما: أنَّه نقل للقارئ الأدب العالمي الحقَّ لمجموعة معروفة من الكتابات الفرنسيين، والإنكليز، والإسبان، والإيطاليين، والروس في هذا القرن، فألقى بذلك الأضواء على مسألة مهمة، في معظم الأحيان، وهي الترجمة، بما لها وما عليها، لأنَّها تقوِّمُ، في الأعمَّ الأغلب، بأقلِّ مما تستحقُّ. وثانيهما أنَّه يقدِّم الدليل على التواصل المتبادل بين الشعر والترجمة بأسلوب مقنع.

ويهيئ هذا المعرض والكتالوج المعروف به اللثام عن ثروة من التفصيلات التي تقدِّم صورة كاملة مؤثرة لعمل رائد استغرق العمر كله. وكانت البداية في تخرينوفيتس التي كانت تتبع

(1) Paul Celan



المعرض، في الشاعر الروسي أوسيب مندشتام الذي قُتل في عهد ستالين؛ إذ جعل تسيلان شعره موضوعًا لحزنه الخاص. ويشعر المرء، على الدوام، بالتزامه الشديد تجاه الغريب وتجاه مؤلفات الآخرين، ولا يراعي في التزامه هذا أحدًا حتى الشاعر الألماني ريلكه الذي كان مبهلًا عنده فيما مضى؛ إذ وضع على ترجمته لإحدى قصائد الشاعر الفرنسي فاليري إشارة تعجب ساخطة إلى جانب ملاحظة تقول «كلام فارغ من ريلكه».

ولما كان تسيلان يمتلك هذا النزوع الشديد لأن يكون مترجمًا، فإنَّ تهمة الانتحال التي رمته بها كيلر غول، بعد أن رعى ما نظمه الشاعر إيفان غول بعد وفاته، طبقًا لما كان كُلف به قد أصابته في الصميم.

وبحسب جانب أخاذ في هذا المعرض هو القرب من واقع الحياة، فلا يتأرجح المترجم وعمله في هواء الشروح النظرية، بل يُقدِّمان كما هما في الحياة اليومية بوساطة الرسائل المتبادلة مع مراجعي الترجمات، وحساب المكافآت المالية، والأعمال التحضيرية الدقيقة الشاقة، مما يعني أن زائر المعرض يستطيع أن يعيش، إلى حدٍّ كبير، تسيلان، ويلقي نظرة على ورشة عمله، ويتابع عملية الترجمة عنده خطوة خطوة.

عافى المرارة غير مرَّة عندما جعل الترجمة مهنة لكسب العيش لأنَّها ارتبطت بالأجر الزهيد وتذمُّر الزبائن، وهكذا انجهمته دار للنشر بعد ترجمته رواية ماعريت للكاتب البلغاري سيمينون بأنَّه غير مختصٍّ، بالرغم من أنَّه هو الذي يضع نفسه موضع الآخرين في شعره، وهو الذي يدرك أنَّ الترجمة تتطلب دقَّة تامة. فالترجم كالراقص على الحبال؛ ولذا فإنَّه كصاحب زورق يعبر من لغة إلى لغة أخرى، فعليه أن يقيس ضربة المجداف بدقَّة متناهية. وتسيلان هو الذي صاغ تعبير «القرب الغريب» الذي جعلوه شعارًا للمعرض.

وقد عرِّف تسيلان هذا التعبير في كلمته التي ألقاها بعد حصوله على جائزة بوخر عام 1980 تعريفًا دقيقًا على هذا النحو: «أما أن الشعر يتكلَّم فنعم، إنَّه يتحدث دائمًا في شأنه الخاص، بل في أحسنِّ الخاص، ولكنني أظنُّ أنَّه كان من آمال الشعر منذ القدم أن يتحدث على هذا النحو في شأن الآخرين. إنَّ الشعر وحيد في سفر متواصل، ومَن ينظمه يتزوَّد به».

وقد غدا هذا التزوَّد بالشعر المنظوم حافزًا حقيقيًا له في عمله في الترجمة، وكذلك في اتِّصاله بالغريب الذي يجعله لصيقًا به، وغدا أيضًا ملهمًا له في شعره الخاص. ويتجلَّى ذلك، في

في مسألة «الأدب الأوروبي»

مجدى يوسف

(انظر «رسالة اليونسكو» العدد المزدوج يوليو أغسطس 1993)، وشارك في تحريره مئة وخمسون كاتباً ليس فقط من كافة أصقاع القارة الأوروبية، وإنما بالمثل من خارج أوروبا،

من الهند يمثلها أديبا نبول، وأميركا الجنوبية يمثلها كارنتينييه وبورغس، ومن هالي إفريقيا بن جلون المغربي إلح. فالهك الفصل في «انتقاء» هؤلاء الكتاب إلى ما يدعى «الأدب الأوروبي»، على الأقل في نظر محرري هذا الكتاب، أنيك بنوا ديسوسا وبي فونتين، هو أنهم يدونون أعمالهم بإحدى اللغات الأوروبية ولو اختلفت الخصوصية الثقافية لكل من مجتمعاتهم عن كل من خصوصيات المجتمعات الأوروبية التي تتخاطب باللغات التي يستعملونها في التعبير عن أنفسهم من خارج أوروبا. وقد أتى المقرب على هذا الكتاب السيد إدغار رايشمان، بل كمال الثناء في «رسالة اليونسكو» لحريه على ما تحلها به من روح توليفية «صحة» جعلتهما يريجان بضم أدباء من خارج أوروبا إلى حظيرة «الأدب الأوروبي» الذي يناديان به «مستقراً» لكل مبدع بإحدى اللغات الأوروبية. كما أشاد رايشمان باعتراف محرري هذا الكتاب «تاريخ الأدب الأوروبي» بفضل الثقافات غير الأوروبية على كتاب أوروبا الكبار، خاصة في فترة ما بين الحربين العالميتين، كمصدر للإلهام والاستحياء؛ فهما لا يمتطيان من أثر ثقافات إفريقيا، والهند، والصين، وجزر ماليزيا في أعمال كل من كيلنغ، ورامبو، وسالرو، ودانيل دوفو، وجول فرن، وجوزيف كونراد إلح.

ويعتقد المؤلف على هذا الكتاب، رايشمان، أن محرري هذا العمل قد أعلنا من التواطؤ في «المركزية الأوروبية» بكل هذه «المماحة» وذلك «للافتتاح» على سائر بقاع العالم «غير الأوروبي»، بينما يلتقطان «الخيوط المشتركة» بين شتى الآداب المدونة بلغات أوروبية حتى ما كان منها منتقرا خارج أوروبا. فما هو ذلك «المشترك» بين تلك الآداب

لاقت فكرة «الأدب الأوروبي» رواجاً كبيراً في العصور الحديثة، وقد ارتفعت نيرة الحماس لها في أوروبا بعد نهاية الحرب العالمية الأخيرة بصورة خاصة؛ إذ صارت بديلاً للنزاعات المتوقعة داخل أديها القومي، ولا سيما لدى الأقطار الأوروبية الكبرى التي دارت بينها رمى القتال في الحرب الكونية الثانية. وهكذا، فقد استقبل باحتفاء كل من كتاب «الحماكة» لإيريش أورباخ الذي صدر في عام 1946، وكتاب «الأدب الأوروبي والمصور الوسطى اللاتينية» لمؤلفه إرنست روبرت كورتيموس (نشر في عام 1948)، ثم من بعدهما كتاب «نظرية الأدب» لرينيه فيليك في عام 1949. ذلك أن ثلاثهم كانوا يدعون بحمارة إلى ما يدعونه «الأدب الأوروبي». فلا غرابة أن اعتبروا في عداد المبتشرين بوحدة الغرب (أوروبا وأميركا الوسطى) في مجال الأدب، وهو مجال نعلم جميعاً الدور الخطير الذي يلعبه في إذكاء حساسية الشعوب وصورها بإزاء بعضها بعضاً إيجاباً وسلباً، خاصة في عصر «ترجمة» الأعمال الأدبية إلى لغة مرئية ومسموعة شديدة الذبوع والانتشار.

لذلك، فنحن لا نعجب للفسادة الخاصة التي استقبل بها إدغار رايشمان كتاب «الأدب الأوروبي» الذي صدر حديثاً

الكتاب

واحدة؟ إنّه في رأي المحررين والمعلق معاً: التراث الإغريقي والروماني المشترك، واليهودي المسيحي، والبيزنطي، والأوروبي الشامي. ولعلّ محرري كتاب «تاريخ الأدب الأوروبي» يشتركان مع سواها من الكتاب الغربيين في تبرير ما يذهبان إليه من «وحدة الأدب الأوروبي» بالتركيز على النقطة الأولى، وهي «التراث الإغريقي الروماني المشترك». إلّا أنّ هذه الدعامة الرئيسية وأهية للغاية، ليس فقط بعد أن أثبت مارتن برنال في كتابه «أثينا السوداء» من عام 1987 أنّ حصارتي مصر القديمة وما بين النهرين تشكّلان الأصول التاريخية لثقافتَي الإغريق والرومان، ومن ثمّ كشف اللثام عن الأسباب التاريخية الحديثة التي أدّت إلى الترويج لأسطورة «المهد الإغريقي الروماني» للحضارة الأوروبية، وإنّما لأنّ هذا المهد الأسطوري في حدّ ذاته، حينما يُستقبل في كلّ من أعمال كتّاب القارئة الأوروبية أو غيرهم من كتّاب سائر قارات العالم، لا يلبث أن يتخذ معالم الثقافة المستقبلة له بكلّ ما يتميز به من خصائص مميزة في المرحلة التاريخية التي تمزّج بها. وهنا لا تختلف منهجياً مع محرري كتاب «تاريخ الأدب الأوروبي»، ومن ثمّ مع المعلق عليه رايشمان وحسب، وإنّما كذلك مع مؤلف كتاب «أثينا السوداء» نفسه، مارتن برنال. فليس المرجع الرئيسي، في رأينا، هو مدى تغلغل الحضارة المصرية القديمة في ثقافة الإغريق حين احتلّها المصريون قبل العصر الهليني، أو في مدى تأثير الرومان بالمصريين القدماء أو غيرهم من أصحاب الحضارات العتيقة، وإنّما كيفية الاستجابة لهذه العناصر الوافدة لدى الثقافة المجتمعية المستقبلة، والأسباب التي دعت إلى استقباليها على هذا النحو أو ذاك، مثلاً، بالترحاب والتوشّع بها أو بالرفض والازدوار عنها. وفي كلتا الحالتين، بل وفي حالة التوشّع بالآخر الوافد بالذات، لا بدّ وأنّ يلمس المراقب والمؤرّخ الحسيف عملية التحوّل التي مرّ بها «المستقبل». وهذه العملية التحويلية، والتي هي تاريخية بالمعنى الدقيق للكلمة، لا يمكن فهمها، ومن ثمّ تفسيرها، إلّا من خلال السياقات المجتمعية الثقافية المحددة التي وفدت عليها. أي بعبارة أخرى، أنّ المرجع الذي يجب أن يعمد به هنا هو مصبّ الوافد الثقافي وليس منبعه، بغض النظر عن أنّ لهذا المنبع منابع أخرى تمتدّ على مدى تاريخ البشرية كلّها.

وعم ذلك، فنحن نشفق مع مارتن برنال فيما انتهى إليه بحثه، واعتباره متخصصاً في اليونانية القديمة واللاتينية، من أنّ الركوز إلى ما يسمّى «الأدب والثقافة الكلاسيكية» وحسبها اليونانية الإغريقية واللاتينية على أنّها يشكّلان «جذور» ما يسمّى الحضارة الأوروبية الحديثة و«مهادها»، ليس له ما يبرّره بالعودة إلى أصوله التاريخية للأسباب التي ذكرناها عالياً، وإنّما كان الدافع للترويج لهذه الأسطورة خارجياً بالنسبة للنصوص التاريخية. فقد أصبح يتعيّن على أصحاب الثقافات الأوروبية الحديثة أن «يعثروا» على ما يبرّز عن ثقافات سائر شعوب العالم المهيم عليه اقتصادياً وثقافياً في عصرنا الراهن... وهكذا، فقد «اهتدوا» إلى هذه الفكرة السلفية القائلة بمهد مشترك للثقافات والأدباب الناطقة بلغات أوروبية، وأنّ هذا المهد، بمثلّ فيها يدعى «الإناسة الأوروبية»، حتّى أنّ مصطلحات العلوم الأوروبية الحديثة صارت لا تُصكّل إلّا باليونانية القديمة أو اللاتينية (وغالباً باللاتينية).

ويحضرنى بمناسبة هذا الترويج لأسطورة «المهد الأوروبي المشترك» و«الإناسة الأوروبية» ما حدث في مطلع القرن من ترويج اللويسكي الأسكوتلاندي على حساب اللويسكي الإيرلندي الذي يفوقه قدماً بكثير. فقد كانت الولايات المتحدة الأميركية تستورد اللويسكي الإيرلندي بكميات كبيرة إلى أن حظرت استيراده بما فيه كافة أنواع اللويسكي الأخرى، وكان ذلك في أوائل القرن. وعند رفع ذلك الحظر كان الإيرلنديون منخرطين في حرب تحريرهم من الاستعمار الإنكليزي ومطالبتهم بإقامة دولتهم المستقلة التي أصبحت فيما بعد «جمهورية إيرلند»، فما كان من البريطانيين إلّا أن استغلّوا انشغالهم أو بالأحرى «الجنون» في هذه الحرب الوطنية التحريرية، وسارعوا باحتلال مكان اللويسكي الإيرلندي ومكانته في السوق الأميركية الشمالية، ثمّ استأثروا للترويج للويسكي الأسكوتلاندي حتّى أنّهم كانوا يدفعون فلساً عن كلّ مرّة يرد فيها ذكر «أسكوتلاندي» في أيّ سياق كان، ولو كان أبعد ما يكون عن «الويسكي»، وذلك في كلّ نسخة من كتاب يطلّع ويؤرّج باللغة الإنكليزية. وبذلك صارت كلمة «أسكوتلاندي» مرادفة في الأذهان لكلمة «ويسكي»، بل بديلة له، ونجحت تماماً سمعة اللويسكي الإيرلندي الأصلية. ولا بأس، بطبيعة الحال، ويعد أن استقرّ للويسكي الأسكوتلاندي شهرته الطيبة في الأسواق، من أن «يعترف» بما كان اللويسكي الإيرلندي من سبق عليه، ما دام ذلك لن يؤثر

بعد الحرب العالمية الأخيرة)، أقول ما تسعى إلى الترويج له هذه المؤسسات الثقافية حول ما يدعى «وحدة الأدب الأوروبي» يؤدي من تلقاء ذاته إلى استبعاد ولغز سائر آداب وثقافات العالم غير الأوروبي، ما دام لا يشترك مع الغرب في هذه «الوحدة» الثقافية المزعومة.

أشرنا في صدر هذا المقال إلى الدوافع التي أدت إلى الاحتفال بفكرة «وحدة» الأدب الأوروبي خاصة بعد ما عانته أوروبا من أهوال التطاحن بين قومياتها المختلفة خلال الحربين العالميتين الأخيرتين. فقد كانت حلماً إنسانياً مقاوماً للذرائع الأيدولوجية التي لجأت إليها القوميات الأوروبية الكبرى، لفرض هيمنتها على جيرانها. أمّا الآن، وقد تحقّق الوفاق والتقارب بين أعداء الأملس الألداء، وتحقّق حل الوحدة الأوروبية، فقد صارت الدعوة إلى رفع شعار «الأدب الأوروبي» مناقضة لرسالة الأدب الحقيقية التي هي تجاوز الوضع الراهن إلى آفاق جديدة من أحلام الإنسانية. فالأدب الذي يعطي موازناً للواقع السياسي الاقتصادي لا يلبث أن يحكم على نفسه بالعقم والذبول. إنّما يطمح الأدب الحقّ دوماً إلى تجاوز الواقع نحو آفاق جديدة لم تطاها الإنسانية بعد.

فإذا تكون هذه الآفاق إذن، وبمّ يتميز؟

أرى أنّ الأدب الأوروبي ليست تصوراً بحاجة إلى البحث عن وحدة إقليمية تجمع بينها على أساس تصوّر سلفي لينابيع مشتركة «تقشها وحدها» دون سواها من آداب العالم الأخرى. ولعلّ غوته، عميد الأدب الألماني، قد سبقنا إلى رفض هذه الإقليمية الأدبية حين تحدّث عن «الأدب العالمي» في عام 1827، وكان يعني به تداخل الآداب القومية جميعاً، في الغرب والشرق على السواء، من أجل عالمية مبدعة حقّاً للأدب. إنّ أنّ أحد أحفاده، ويدعى هورست روديفر، قد رفض بشدّة في بداية الثمانينات من القرن الحالي (1981) ما دعا «عدم واقعية» غوته، وفُضّل عليها «إقليمية» للأدب، وإنّ كانت «قابلة للتحقيق» في نظره. فالأدب العالمي عند روديفر «ليس أبداً جمعة عالمية للأمم المتّحدة. إذ أنّ الأمر لا يلبث أن يفضي إلى العبث في هذه المنظّمة حينما يستوي صوت مستمرة سابقة مُنحت استقلالها حديثاً، وإذا بها خالية الوفاض من إثّة موارد اقتصادية أو فكرية، بصوت قوّة عظمى أو شعب يترنّع على ثقافة يبلّغ عمرها كذا».

على مبيعاته ولا على هيمنته. وقد لعب «الأدب» كالمبت «الثقافة» من خلال وسائط توصيلها و«تعبثها» ذات الطابع التجاري السلمي دوراً هاماً في الترويج لهذه الأسطورة. وما ينطبق على الويسكي الإيرلندي بمائل الحرير الهندي الذي كان يفرق أسواق إنكلترا ذاتها، حتّى احتلّت الهند في القرن الثامن عشر، وحطّمت أنوال الحرير الهندية، وأجبر النشاجون الهنود على العمل على الأنوال الإنكليزية، فكان الكثير منهم يقطع سبّابته حتّى لا يضطرّ إلى خيانة صناعته الوطنية. وبعد أنّ تمّ تحطيم الأناسق التنظيمية، والاجتماعية، والقيمة الخاصة بالمتجمع الهندي، وبمّ تهميشه على النحو الذي نراه اليوم، صار لا بأس من «التفتي» بفضل الثقافة الهندية على بعض متّقي أوروبا وأدبائها (مثل هرمان هسه)، ما دام ذلك الفضل هامشياً لا يكاد يذكّر، بل إنّ لا يفتر إلا من خلال الثقافة الغربية المستفيلة له. ولمّ تذهب بعيداً؟ فكّم من الأعمال الأدبية والثقافية المؤلّفة بلغات غير أوروبية يترجم إلى الإنكليزية، أو الفرنسية، أو الألمانية؟ ولمّ يترجم من اللغات الأوروبية إلى غيرها من تلك اللغات؟ بل كم من أبناء «العالم الثالث»، أو ما يدعى كذلك، يتعلّم اللغات الأوروبية الكبرى، كالإنكليزية، والفرنسية، والألمانية؟ ولمّ من أبناء أوروبا وأميركا يتعلّم لغات «العالم الثالث»؟ ألا تكون هذه المقارنة قد أجبنا بصورة غير ممّمة على مدى «انفتاح» الثقافات الغربية على ما عداها؟ وإذا كانت ثقافات الشعوب غير الأوروبية على هذا القدر من الهامشية في الغرب، فقد ساعد ولا يزال على ذلك، في رأيي، الترويج «لوحدة» الثقافة الأوروبية والآداب الأوروبية عدا عن سائر آداب العالم «غير الأوروبي أو الغربي».

وهما حاولت تبريرات هذه «الوحدة» المزعومة أنّ تتشجّ بالاحتدال، أو «المحاكاة» إلخ، ذلك أنّ ما تسعى إلى تثبيته في الأذهان ولا سيّما من خلال المؤسسات الثقافية والإعلامية الرئيسية ابتداءً بالكتاب، والصحافة، والإذاعة، والتلفاز، وانتهاءً بالبرامج المدرسية بل والجامعية «الأكاديمية»، (فقد كان، على سبيل المثال، مؤلّف إيريش أوريك «الحكاية»، وكتاب إرنست روبرت كورتيسوس «الأدب الأوروبي والعصور الوسطى اللاتينية» المشار إليهما في صدر هذا المقال، مقرّرين ثابتين على طلبة الدراسات الأدبية، وبخاصّة الرومانية في الجامعات الأوروبية والأميركية

معني في صيف 1993 في ريو دي جانيرو، وهو تلخيص لرايه النقدي الذي نشره قبل ذلك في العديد من مؤلفاته ذاتة الانتشار، ليس فقط في أميركا الجنوبية). أمّا روبرتو فرنانديس ريتامار، الشاعر والناقد الأدبي الكوبي الشهير، فيرى أنّ معايير النقد الأدبي الغربي، سواء كانت يسارية أم محافظة، لا تصلح لتقييم أدب أميركا الجنوبية «فهي جميعاً، بما في ذلك أدوات ومفاهيم التشكيين الروس، والأسلوبيين الإسبان، وأصحاب «النقد الجديد» في أميركا الشمالية، وبارت وتلامذته، وعلى التتابع لوكاش، وكودويل، وبرشت نبعت عن مواجهة ممارسة أدبية محدّدة. ومن المؤكّد بالطبع أنّ كثيراً من هذه المفاهيم له مصداقية تتجاوز ممارستها بكثير، ولكنّه من المؤكّد أيضاً أنّها تتناسب مباشرة والأسول التي عنها انبثقت (هذه المفاهيم)».

من هنا نرى أنّ الأسباب والدوافع التي أدّت إلى تبرير «وحدة» الأدب الأوروبية هي التي أفضت إلى رفض هذه «الوحدة» من جانب المتحدّين بلغاتها على نحو مختلف ثقافياً واجتماعياً. ولذلك الرفض أسبابه التاريخية المعروفة والمتّصلة برفض الهيمنة الاستعمارية، كما أنّ له أسبابه الموضوعية الأخرى أيضاً، فالاختلاف الثقافي الاجتماعي في مرحلة تاريخية معيّنة يفرض نفسه على التراث القومي ذاته، فما بالك بتراث المجتمعات الأخرى ولو تحدّثت نفس اللغة؟ ما الحلّ إذن لخروج من حلبة هذا التنافس الأدبي والثقافي وإحلاله بصيغة أكثر عقلانية وإنسانية؟

الحلّ الذي اقترحه هو أنّ نكفّ عن الدعوة السلفية المبرّرة لوحدة ثقافة إقليمية تحمل بداخلها من التمايزات والاختلافات المجتمعية الثقافية ما يدحض تبريرات «وحدتها» الأدبية والثقافية المتعلّقة، خاصّة وأنّه يترتب على الوحدة الإقليمية اعتماد تلقائي لسواها من الثقافات. وأنّ نحاول، على العكس من ذلك المنحى، أن نصدر عن الاختلاف الفعلي الذي تملّيه تعددية القوميات والثقافات الاجتماعية بأنساقها القيمة المختلفة في العالم أجمع، حتّى يصبح هذا الاختلاف الموضوعي مصدراً للتجاذب والتعلم المتبادل بين مختلف الحضارات، ومن ثمّ لإدراك نسبية النزعات السلفية في هذا العالم، بشأله وجنوبه على حدّ سواء، تقف عقبة كأداء دون تحقيق هذا المنظور المستقبلي لثقافة إنسانية عالية بمحتّى؛ ذلك أنّ هذه النزعات السلفية

هكذا نرى كيف يمكن للنقد الأدبي أن يتراجع بالأدب عتاً حقّقته السياسة الدولية، بدلاً من أن يسبقها إلى آفاق جديدة، وأحلام الإنسانية لم تتحقّق بعد. ولعلّ ذاك الاتجاه الإقليمي المحافظ في توجيهه السلفي أخطر على مستقبل الأدب الأوروبية من انفتاحها غير المتحقّق على سواها من آداب سائر شعوب العالم. ومكّن الخطورة هنا، في رأيي، هو سلفية توجيهه وتوحّده بما يتصوّر أنّه «منه» و«مباهة» المشترك في حضاري الإغريق العتيقة والرومان الوسيطة.

إذ أنّ ذلك الاعتقاد السلفي لا يعزله وحسب، أراد ذلك أم لم يرد، عن سائر تراث الإنسانية الرحب، وإنّما يتناقض في الوقت ذاته مع الحاجة إلى التجاوز المستمرّ للذات الثقافية من خلال سعيها لتلبية الحاجات المجتمعية المستجدة والمتباينة. ثمّ إنّّه بيّنا يترتب على هذه السلفية الثقافية كما بيّنا استبعاد فعلي وتهميش لما عداها من الثقافات الإنسانية، أو بالأحرى لذلك «الأخر» الثقافي، كيف يمكن لهذه السلفية أن تدّين السلفيات الثقافية في بلاد ما يسمّى بالعالم الثالث، وهي التي نشأت كردّ فعل لحلحلة وتهميش الأنساق القيمة الأصلية في تلك البلاد من خلال تغفل معايير الثقافات الغربية الوافدة واستشرائها داخل مجتمعات «العالم الثالث» ذاتها؟ ثمّ دعنا من هذا وذاك، ولنختبر مدى صحّة أو مصداقية ما يدعى التراث المشترك للحضارة والأدب والثقافة الأوروبية، وليكن ذلك في اللغات والأدب الرومانية المنبثقة عن اللهجات اللاتينية الشعبية في العصور الوسطى الأوروبية. هل يستطيع حقّاً من يمجّد اللاتينية الرسمية أن يستوعب عملاً واحداً من الأعمال الأدبية المدوّنة بأيّ من تلك اللغات الرومانية المحلّة بمجسّات وإشارات ثقافية مجتمعية جد مختلفة عن بعضها الآخر؟ وهل تنطبق معايير النقد الأدبي في إسبانيا والبرتغال، مثلاً، على آداب أميركا الجنوبية، وهي التي تتحدّث اللغتين نفسيهما؟ فما بالك بتطبيق معايير النقد الأدبي خارج إطار هاتين اللغتين «المشتركتين» بين الفارّذين؟ فلنستمع في هذا الصدد إلى رأي اثنين من كبار كتّاب أميركا اللاتينية ومفكرّيها، يقول دارسي ريبيرو، أديب البرازيل وعالمها الأنثروبولوجي الكبير، وصاحب «نظرية البرازيل» و«عملية الحضارة» من بين عدد كبير من المؤلفات الشهيرة،

«لست أعتقد أنّ المعايير التي تصلح لأوروبا وأميركا الشمالية تناسب مجتمعات وثقافات أميركا الجنوبية» (في حديث له

مراحل متباينة تاريخيًا، ولكنها، في النهاية، أدت، بما صاحبها من تحضر، وتحويل للأشكال التقليدية للإنتاج اليدوي ونصف اليدوي إلى إنتاج صناعي كبير، ومن هجرات متنامية من الريف إلى المدينة، وميكنة للعمليات الإنتاجية الزراعية نفسها، إلى «تقارب» في الخبرات التاريخية المشتركة.

ونحن لا ننكر هذه السمات «المشتركة» بين البلاد الأوروبية والأميركية الشمالية، كما لا ننكر أنَّ تقدُّم الميكنة والصناعة

الإقليمية لا تملك إلا أن تقع في وهدة المركزية الإثنية الرافضة «لآخر» ضمتها أو صرّحت، مهما ادّعت غير ذلك، بل وبمها حاولت أدبياتها أن تثبت ثباتها «الطبيعية» بإزاء «الآخر» الحضاري الذي لا تقاوم أحيانًا «بكرم كبير» في احتوائه داخلها و«تكماله» مع أنساقها.

وقد يذهب بعضهم إلى أنَّ «وحدة الثقافة الأوروبية» لا سلفية ولا يميزون، وإنما السبب في التزوع إلى التوحيد بينها هو تطوُّر الرأسمالية الصناعية في الغرب، وإن يكن على

«الأدب الأوروبي»
«الأدب الأوروبي»
«الأدب الأوروبي»

اقتصادي تكنولوجي حديث، وإثماً في التطلّع إلى تجاوزه الآثار الجانبية الضائرة المترتبة على هذا التقدم التقني، وفي محاولة الإضافة المستمرة إلى تجارب وثقافة الآخرين من خلال خصوصية الخبرات الحميدة التي يؤمّها كلّ مجتمع إنساني متميّز بالضرورة عن سواه. فبذلك تتحقّق وحدة الإبداع الإنساني، تلك الوحدة القاسمة على الاختلاف والمغايرة المتفتّحة لكلّ جديد.

بقي سؤال أخير قد يتبادر لذهن البعض، وإن يكن بشيء من التردد في المصارحة به أحياناً:

وماذا تريد أنت، يا من لست أوروبياً، من الأوروبيين إذا أرادوا أن يكون لهم «أدب أوروبي»؟ أليس هذا الأمر من شأنهم وحدهم؟

وإجابتي على هذا التساؤل: الأمر بالطبع يخصّ أهل القارّة الأوروبية، ورثاً انضمّ إليهم الأميركيون الشماليون. ولكنّ، هل يظنهم وحدهم حقاً، ونحن في عصر كوكبي يتقاضي في التأثير والاعتماد المتبادل بين شعوب الأرض قاطبة؟ وكيف يكون الأمر خاصاً بالفرنسيين وحدهم، وهو الذي يتعلّق بصورة «الأنا» و«الآخر» الأدبي عندهم كما تصفح عنها فكرة أو نظرية «الأدب الأوروبي»؟ وهل السعي لتحرير العلاقات الإنسانية من الحواجز و«النوايا الإقليمية»، سواء فتحت أبوابها لدخولها بشروط تلك النوادي (وهي شروط لغوية، مثلاً، في حالة محرّري كتاب «تاريخ الأدب الأوروبي»)، أو صدّت أبوابها في وجوههم (على طريقة هورست روديفر) الذي أشرتُ إليه في هذا المقال)، هل السعي لتحرير الإنسانية من هذه الحواجز قاصر على جنسية دون أخرى، أو إنسان دون إنسان؟ وهل السكوت والانطواء على الذات في مثل هذا المقام يتفق، حقاً مع ما تصبو إليه الإنسانية من تفتّح دائم على متباين خبرات شعوبها وتجاربها الحميدة التي تسجلّها في مختلف أداها القومية؟ أو ليس من الأجدر بنا، ونحن على أعتاب الألف السنة القادمة، أن نرؤى إلى افتتاح آداب الشعوب وثقافتها في هذا العالم بعضها على بعض كي تتقارب وتتجاذب من خلال اختلاف خبراتها الموضوعية وتجاربها ونظمها القيمية المتعدّدة، وبذلك تمجّد لذلك الحلم الذي بشرّ به غوته في عام 1827، وأرهبته به جملة «قوس القزح» في المسكوك عام 1826، حلم الأدب والثقافة العالمية ذات السمات الديمقراطية والعقلانية الحقّة؟

فها ساعد على توفير طاقات المنتجين وإخراجها لتشغيل الآلات والمصانع بدلاً من توظيف العضلات والأدوات البسيطة. ولكنّه من الملاحظ أيضاً أنّه قد صاحب تدويل معايير التقدم التقني والصناعي الغربي في العصر الحديث نزوعاً إلى الإقليمية الثقافية والأدبية في المجتمعات الغربية، يتناقض وروحابة الفكر الأوروبي، وعالية توجّهاته غير المشروطة أو المتحفّظة في القرنين الماضيين (غوته مثلاً) حينما كان أقلّ «تقدّماً» في تطوّره التقني والصناعي. ولقد حاول ماكس فيبر (1864-1920)، العالم الاجتماعي الألماني الشهير، أن يعثر على السمة الرئيسية الغالبة لهذه المرحلة الحديثة في التاريخ الأوروبي، ووجدها، بذاك مفرد، فيها دعاءه في ثنايا كتابه المعروف «الاقتصاد والمجتمع» «العقلانية الشكلية» مقابل ما أسماه «العقلانية المادّية» في أقطار ما صار يدعى «العالم الثالث».

قد تكون، إذن، هذه «العقلانية الشكلية» هي السمة التي تشترك فيها الشعوب الغربية، في مقابل «العقلانية المادّية»، المرتبطة بعينية الموضوعات التي تتعامل معها شعوب «العالم الثالث». فلنسلّم، مبدئياً، بهذه التفرقة، ولكنكنا نساؤل: «أليست هذه «العقلانية الشكلية»، بفرض أنّها ممة غربية مشتركة، مناقضة للعقلانية الحقيقية التي لا تنبع إلّا من العيني المختلف باستمرار اختلاف التجارب البشرية؟ ألا تطمس هذا العيني المختلف تلك المقاييس الذهنية الشكلية، فتبعت على عدم إدراك تمايزاته بدلاً من الانتباه إليها، وبست الحساسية بإزائها والوعي بتضاريسها؟ وهل للأدب، والفنّ، والثقافة مهّة أهمّ من تحقيق ذلك الذي يكاد أنّ يضع معاملة في ظلّ تطبيق القوالب الجاهزة «التصنيع» عليه من خارجها؟ وكيف يمكن للأدب والثقافة أن تسهم في مقاومة هذه الشكلانية السقيمة، إن لم تصدر عن التجارب الحميدة لكلّ من المجتمعات والثقافات الإنسانية غريبة كانت أم شرقية؟

هكذا نرى أنّ التاريخ التقني الاقتصادي الذي يبدو مشتركاً بين البلاد الغربية في العصر الحديث قد أدّى بتقدّمه إلى «آثار جانبية» في الحياة الثقافية الغربية، ما أجدر أن يعالجها الأدب بدلاً من أن يتكفّف معها، فيقضي بذلك على انشراط الرئيسي لمحيمية تجربته الإبداعية.

لا إنّها السادة، ليس مستقبل الثقافة الإنسانية في النوايا الإقليمية السلفية الرومانسية، أو في تاريخ «مشترك» لتطوّر

منطق المقارنة

زيفريد لينتس

فلا تصوّر المقارنة في هذه الحالة الأسلوب وحده فحسب، بل تقدّم السمات المميزة لنوع من الرياضة متمثلة في سلوك السيد الجنتلمان، وهي صحيحة إلى حدٍّ ما. إنَّ استخدام الوصف يمدُّ أحد معايير التحديد والتعريف، فإذا وُصف أحدهم بأنه يتمم ابتساماً كأنه بطيخة، فإنَّ المرء يفترض أنَّ هذه الابتسام خاصة به وحده، فهي بذلك أشبه بصورة مجرم تنشرها الشرطة للمساعدة في إلقاء القبض عليه، فالمقارنة هنا تحجِّم الموضوع وتزيد فيه.

ومن دواعي المقارنة كذلك أنَّ تقدّم المقابل والمناظر لشيء ما، فتوضّحه، وتجعله بارزاً ظاهراً بعد أن كان غير ملحوظ. فمن ذلك المقارنة الآتية: «إنَّ الصبايات في رومانيا تكسر المحلات التجارية كما يكسر الذوّاقّة سرطان البحر في المطعم»، فإنَّ الانطباع الأوّل عنها أنّها مجرد تصوير مضحك، ولكنَّ التدقيق فيها يكشف المراد منها؛ إذ يجمع بين الشيتين أمور مشتركة، كالمكان الذي يبيّثر بأشياء كثيرة، واستعمال أدوات العنف، والتدمير المقصود، والجهد الذي يسبق الاستمتاع. ويوجد الانتقال من كلمة مستعملة في إحدى اللهجات إلى لغة العامّة علاقة تربط بين حدثين يجريان على مستويين مختلفين تماماً.

وقد يظهر في التشبيه المقارن شيء يتجاوز الواقع البيّن، ويكتفي أحياناً ليكون ذلك مؤثراً أن ترد فيه كلمة ما، أو إشارة إلى إحدى الجهات الأربع، كما في العبارة التالية، فإنَّ أشجار الأوكاليتوس أو الطرفاء قد انتهت الحرارة، وضربها الرياح المالحة، وحسّت ظهورها بأنحاء الشرق، فكأنّها لاجئون هاربون يحمّلون صرهم وقد تحسّروا وسط الطريق».

وحنّ ندعى أو نُضطرّ كلّ يوم إلى الاختيار، والانتخاب، فتجري أولاً مقارنة بين الخيارات المتاحة. ولأنَّنا كان قرارنا، فإنَّ عملية تقويم تسبق تفصيل هذا أو رفض ذلك، فلا تعطي صوتنا لهذا الحزب أو ذاك المرشّح إلا بعد إجراء مقارنة

بالرغم من أنَّ كلّ مقارنة ينقصها، كما يقول العامة، شيء من الدقّة، فإنَّنا لا نتردّد في البحث عنها باستمرار؛ ذلك أنَّ حاجتنا إلى التعريف والتحديد بواسطة المقارنة في كلّ شيء في العلم والأدب، وفي السياسة والرياضة، وفي كلّ مجالات الحياة لا تنتهي أبداً. ويعبّر عقد المقارنة عن رغبتنا في تعريف شخص ما، أو توضيح شيء ما، لأنَّنا نعتقد أنَّ الاكتفاء بوصفه دون مقارنته بسواه غير كافٍ. ونعهد في سعينا إلى المزيد من المعرفة والمعلومات إلى المقارنة التي ينبغي أن تشمل خصائص متعدّدة، فهي تشرح وتفسّر، وتنقص وتزيد، وتثير المشاعر، وتقوّم، فضلاً عن تحديد أوجه المماثلة أو عدم المماثلة بين الأشياء.

وقد كشف لنا علم اللغة المقارن والميثولوجيا المقارنة كماً كبيراً من التعداد والتكاثر في الاختلاف والتباين. كما أنَّ المفهوم الذي يسمّيه المناطقة «التطابق في الاختلاف» إنّما نشأ من المقارنة. فهي تبين لنا أنَّ الأشياء يمكن أن تكون متماثلة في بعض السمات ومختلفة في سمات أخرى. بل إنَّ المقارنة إذا كانت إضافة بالرسوم والصور فحسب، فإنَّ استعمالها عندئذ وسيلة تعريفية ليس موضع خلاف، لأنَّ في استعمالها يتجلّى «الإيضاح المتبادل».

وليس ثمة مقارنة بدون هدف على الإطلاق، حتّى وإنَّ بدا أنّها مقسّمة، فإنَّها تكون تحت تصرفنا للإفادة منها. ويكاد يكون من المؤكّد أنَّ أكثر استعمالات المقارنة هو لوصف الأشياء. ذلك أنّنا نأمل، إذ لا نقتنع بتفرد الأشياء في خصوصيتها، أن نضاعف السمات بالمقارنة لأنَّها تعطينا وسائل تعريفية إضافية. فإذا قيل، مثلاً، عن أحد الملاحين إنّه يلازم كأنه جنتلمان، فإنَّنا نفهم من ذلك أنّه ليس آلة الملاكمة تمتلك غريزة القتل، ولذا فإنَّنا نتعاطف مع هذا الرياضي في صفات الكالتهديب، ويرودة الأعصاب، والالتزام بقواعد اللعب، والحفاظ على المسافة في توجيه الضربات.

ولنفترض أننا نريد أن نعقد مقارنة لتعرف الحدود المميّزة بينهما؛ فإننا نجمع ونربّب كلّ ما يميّز أحدهما من الآخر، ثمّ نصنّف هذا كلّّه في هويّة قومية، فنشبه لأولها بالبرلمانية الفئويّة، وللآخر بعدم واقعية ذي أثر بعيد، وهذا مدافع عنيد عن الحقوق الشخصية وذلك يتقبّل الجيش وفقاً لنظام مفروض. وهكذا يتّضح التباين بينهما مع كلّ صفة نذكرها، وتناكّد الفوارق، وتنتهي بنا المقارنة إلى نتيجة مؤدّها أنّ الألماني والإنكليزي لا يمكن إلاّ أن يمثالا الألمان والإنكليز. وأغلب الظنّ أنّ ثقة رغبة خفيّة خلف الحاجة إلى هويّة قومية هي التسلم بوجود قدر من التوافق، لأنّ التطلّع إلى إزالة العزلة فطري لدى الفرد.

وعندما يقارن ليف كوبيليف صورة الروس في الأدب الألماني بصورة الألمان في الأدب الروسي، فإنّه لا يضع الحدود المميّزة بينهما بحسب، بل يوجد الشروط اللازمة لإصدار الأحكام. ذلك أنّنا لا نتعرّف ما يعرضه علينا من الاستسلام للأقدار عند أحد الجانبين، ومن السعي الصارم إلى السكّال عند الآخر، ونحن نهرّ اكتشافنا غير مبالغين، ولن نكتفي بالرغبة المؤكّدة في المعانة لدى الأوّل وبالزعم أنّه أكثر معرفة لدى الثاني، بل نحري هذه الصفات على أنفسنا مباشرة، ثمّ تصدر أحكاماً، فنثبت أوّلًا ما هو خاصّ بالآخر، وما هو غير خاصّ بنا، نحن الألمان، ثمّ نتساءل عن أهميّة ما يمكن قبوله، ثمّ ننهي إلى منح المهمات الأثنيّة قيم مناسبة.

على أنّ الأمر لا يقف عند هذا الحدّ، لأنّ المقارنة تتضمن السؤال التالي: مع من تؤدّ أن تقارن نفسك مقارنة كميّة أو جزئية على الأقلّ؟ ويدرك المرء بهذا السؤال أنّ الأحكام التي توصّلنا إليها بتلك المقارنة لا يمكن إلاّ أن تكون ذاتية، فننّ يفترّ الكون - هذا الكون الذي كثرت فيه التفسيرات - فإنّما يفترّ نفسه كذلك.

فلا يمكن التعلّب على الذاتية، ولكنّ عزاءنا أنّ ما نتوصّل إلى إدراكها يمكن التراجع عنه، أمّا الموضوعية فهي تمهّد لا يمكن الوفاء به. والفروق التي أدركناها تحقّقنا ونسبّ اندفاعنا، وتثير فيها أحياناً انفعالات محدّدة. والحمد من هذه الانفعالات التي تؤثر في إدراكنا، ونصم أحكامنا وتتحمّك بمرجاننا. وإنّا كان نوع هذا الحسد فإنّه دائماً نتيجة للمقارنة، فنحن نقارن منزلنا بمنزل جيراننا، ونقيس نجاحنا بنجاح زملائنا، ونقابل بين طراز حياتنا، ومثيله عند ربّ العمل

وتقوم. وإذا كان ما يحدّد الرغبة في المقارنة هو سمات الشخص أو الشيء موضوع المقارنة، فإنّ المقارنة التقويمية تظهر الحاجة إلى منحه درجة أو تربيّة في سلم الدرجات. والخفض والانتقاص يقابلان الرفع والزيادة، كأن يشبه عضو البرلمان الألماني، يشوكا فيشر، وزير الخارجية الألمانية بعد هزيمته في الانتخابات بقدر يحتمل بشدّة رئيس الحكومة الألمانية، فهو هنا يريد بيان هوان شأن الوزير، بالقياس إلى سواه.

وتعدّ المقارنة بين الوقائع التاريخية إثباتاً لها. فلو نظر المرء من مدينة هيروشيا إلى ميناء بول هاربر لبدا له الهجوم الياباني على الأسطول الأمريكي في الحرب العالمية الثانية أقلّ تدميرًا إذا قورن بما نتج عن إلقاء أوّل قنبلة ذريّة على تلك المدينة. وشبه هذا، من حيث التأثير، المقارنة بين مدينة كوفيتري البريطانية التي تعرّض المدنيون فيها للقصف الجوي الألماني، وكانت هذه أوّل مرّة في الحرب يكون فيها المدنيون هدفاً للقصف، ومدينة دريسدن في ألمانيا التي دثرها الحلفاء تدميرًا شبه تامّ في نهاية الحرب. وينبغي عند مقارنة حدثين وقعا في الماضي ألاّ يكتفي المرء بمقارنة نتائجهما، بل لا بدّ من تجاوز ذلك إلى ذكر مسبباتهما، لأنّها هي التي تسوّج التكافؤ والتناسب في المقارنة. فلا يمكن الحكم على أعمدة الدخان التي يولّدها التاريخ، وهي في حركة دائمة متغيّرة تبعاً لتغيّر اتجاه الرّيح، إلاّ وفقاً لمعاييرها ودلالاتها بشكل متكامل. وتعني المعيارية أنّ المقارنة التقويمية تتضمن معرفة أكثر هولاً بما نحمله في الظاهر. فعندما يقارن آلان بولوك «الطغيان العلي» هلتر «الطغيان الحقّ» لستالين، فإنّه لا يبرز خصائص النظامين الاستبدادية المذكورين بحسب، بل يوضّح خصائص نظام الحكم المطلق توضيحاً تامّاً دون إغفال لأيّ منها، فيقابل كلّ معيار معياراً مناهضاً «الثورة من فوق» تقابل الحفاظ على السلطة المكتسبة، استخدام أدوات الإهابة يناظر استخدام الدعاية السياسية استخداماً واسعاً لا نظير له، والسلطة المطلقة في البيت في الأمور تقابل احتقار الإنسان وإذلاله. وبذلك تكون سمات نظامي الحكم المطلق ماثلة أمام الأعين، فلا يحاول بولوك، إذن، أن يوضح نظرياً مدى ارتباط نظام هلتر بنظام ستالين، بل يعقد المقارنة ويضع النظائر جنباً إلى جنب، ويبين الأبعاد المختلفة لخصائص الفريدة الخفيفة لكل النظامين.

ولنفترض أنّ كلّ من الألماني والإنكليزي يميّز بسمات خاصّة،



الذي نعمل لديه ، ثم نصل من هذا كله إلى نتيجة تقول إنّه لا يوجد عدالة في العالم ، فنتجاهل بذلك أمراً هاماً هو أننا نقارن ما هو كائن الآن ولا نقارن كيفية صيرورته إلى ما هو كائن . إنّ رغبتنا في تحقيق العدالة المتوازنة تجعلنا قلقين ، مضطربين ، وتلهتينا هذه الرغبة من الداخل ، وتشتت النزعة العدوانية ، فالنزوع إلى المقارنة يعيق القناعة الذاتية ، وهي تجربة ليست غير ذات أهمية في السلوك الاجتماعي . ويكتشف المرء وهو يحاول مقارنة شيء بشيء آخر مدى

موضع شيء . وإذا كتب أحدهم «إنّ الذكريات هي كاشتمال عود الثقب في الليل» ، فإنه لا يصف إلا حالة ذكرياته في تلك اللحظة الآتية من حيث كونها محدودة وضئيلة . ويمكن أن يقارن التعقيد الواضح في الذكريات بمحاولة خلق الماضي خلقاً جديداً ، أو رغبة المرء في أن يستخرج نفسه من القبر مستعنياً بمجرقة . وليس التطابق شرطاً لازماً للمقارنة ، فلا يوجد جامع مشترك ظاهر بين أزهار اللوتس و«الكلمة» ، فإذا قيل «إنّ الكلمة غنيّة الدلالة كزهرة اللوتس» ، فذلك يعني نشوء صلة بينهما بوساطة هذا الصفة ، فإذا كان غنى الدلالة في «الكلمة» أمراً بيّناً فابن هو في زهرة اللوتس؟ أهو في جمال الزهرة نفسها؟ أم في التأثير الروحي الفائق الذي يغده في أكل اللوتس كما وصفه هوميروس في الأوديسة ، حتى يصل به الأمر إلى أن ينسى وطنه؟ أم في الدلالة الرمزية لهذه الزهرة في الميثولوجيات المختلفة؟ إنّ النفي الواضح للفطن لكليهما بالدلالات يميز هذه المقارنة . وتصاغ القضية في قياس المنطق الصوري على هذا النحو : كل إنسان ميت ، وفلان إنسان . إذن فلان ميت . فتتيح لنا النتيجة الكلاسيكية لهذا القياس الاستنتاج بأنه يجوز أن نقارن أي شخص بسواه . غير أنّ التاريخ علمنا أن بعض الناس يعدّون أنفسهم «أكثر تساويًا من الآخرين» ، وهذا ما يقوله ، على أي حال ، في مخزية الذين لا حول لهم ولا قوة ، قاصدين أنّ هؤلاء فوق المقارنة . وما يدّعي هؤلاء لأنفسهم يمكن أن يطالب به ، بوجه حق ، كل امرئ لنفسه ، ذلك أنّ كلّ منا يصل في وقت ما إلى إدراك فرديته ، فيقول لنفسه : أنت الآن فرد ، لا مثيل لك ، أنت الآن منقطع النظر . غير أنّ هذا الوضع لا يديم ، إلا في حالات متفرقة ، طويلاً ، غير سرعان ما يدرك المرء ، مهما رأى نفسه متميّزاً ، أنّ هناك آخرين ، يتعلّق بهم ، وبينه وبينهم مشاركة . ومهما يكن تصوّر الآخرين له ، نعماً أم سحماً ، فإنهم يرفضون عنه جدار العزلة . يتبحرون لنا المجال لإخضاعه للمقارنة . وهكذا تتجلّى خيرة الجماعية : فهذا يذكرنا بالمصير المحتوم للجميع . فيمكن أن يؤدي ذلك إلى اتخاذ قرار بإعادة النظر في مفهوم «الحدود زماناً» ، وقد كان هذا حلم الأبر كاسمو .

الذي نعمل لديه ، ثم نصل من هذا كله إلى نتيجة تقول إنّه لا يوجد عدالة في العالم ، فنتجاهل بذلك أمراً هاماً هو أننا نقارن ما هو كائن الآن ولا نقارن كيفية صيرورته إلى ما هو كائن . إنّ رغبتنا في تحقيق العدالة المتوازنة تجعلنا قلقين ، مضطربين ، وتلهتينا هذه الرغبة من الداخل ، وتشتت النزعة العدوانية ، فالنزوع إلى المقارنة يعيق القناعة الذاتية ، وهي تجربة ليست غير ذات أهمية في السلوك الاجتماعي . ويكتشف المرء وهو يحاول مقارنة شيء بشيء آخر مدى



الأديب ميخائيل ليتس

تشابك الأمور وتداخلها ، ومن جوانب هذا التداخل والتشابك إثبات أكثر من وجه من أوجه الشبه والمثال مما يعني وجود احتمالات متعدّدة ، فيؤدي ذلك إلى تمكيننا من الاختيار ، فنختار الأقرب إلى خبرتنا وتجربتنا والأقرب إلى الحالة التي نحن فيها ، والأقرب إلى ما نصبو إليه . زد على ذلك ، أنّ الدافع في لحظة المقارنة يشارك في توجيه المقارنة وتحديددها ، فقولهم ، مثلاً ، «فلانة كالفرقة والقرنفل» يميّز عن جانب واحد من جوانب هذه الفتاة ، ويمكن إذا نظرنا إلى جوانب أخرى أنّ تكون المقارنة هكذا ، «فلانة كالبرغل واللوز المر» ، ممّا يعني في هذه الحالة أنّ لطف الفتاة صار

من آلاء اللغة العربية على اللغة الفرنسية

محمد بن إسماعيل



على أن عدداً غير قليل من الألفاظ العربية التي ساغتها الفرنسية على أنها من أصل عربي، هي بدورها منحدرية من لغة أخرى، كالمندية، أو الفارسية في غالب الأحيان، أو التركية، أو اليونانية، أو اللاتينية... فكلمة «ترجمان»، مثلاً، التي أصبحت في اللغة الفرنسية «truchement»، أو «Drogman»، بمعنى واسطة يُستعان بها لتفسير المعاني، أو الآراء، أو الأوامر مرّت بأطوار غريبة. فإنّها دخلت الفرنسية عن طريق الإيطالية «Drogmenno»، التي أخذتها عن اليونانية «dragumanus»، وقد أخذتها هذه من العربية «ترجمان» التي جاءها من المريانية «ترجمانة»... وكلمة «douane» الفرنسية قد انحدرت من الإيطالية «doane» التي أخذتها من العربية «ديوان»، وهذه اكتسبتها بدورها من نفس الكلمة الفارسية... وليس كلّ هذا من نوعه بفريد.

وهكذا، فإنّ اللغة العربية، قبل أن تتخذ بخيراتها اللغات الأخرى، قد أخذت هي بدورها الشيء الكثير من الفارسية، واليونانية، واللاتينية، في جميع الميادين، خاصة منها علم الطبيعة، والطب، والفلسفة، ذلك أن بغداد، في أيام هارون الرشيد وابنه المأمون، كانت تزخر بالترجمين الذين كانوا ينقلون كتب العلم، والفلسفة، والأدب أيضاً من تلك اللغات إلى اللغة العربية، فدخلت إذن فيها ألفاظ، وتعاير، وصيغ ساغتها وصيرتها جزءاً لا يتجزأ منها. وكذلك كان الأمر فيها بعد عندما أصبحت اللغة العربية، منذ القرن الثامن للميلاد بالشرق، ثم القرن التاسع والعاشر بالأندلس، تضاهي اللغة اللاتينية في الغرب؛ إذ كانت لسان العلم هناك، فكانت بغداد، ثم إشبيلية بعدها احتلين بالناحزين إليهما من الإفرنج الاستفادة، والترجمة، والنقل،

إنّ تداخل اللغات البشرية وأخذ بعضها من بعض ظاهرة معتادة معروفة، ضاربة في تاريخ الحضارات الإنسانية منذ أقدم العصور وفي عاتق أسفاج الممورة. ولم تخرج اللغة العربية عن القاعدة، إذ أنّها بعد أن كانت محدودة عموماً في إطار الحجاز قبل ظهور الإسلام انتشرت إثره مع القرآن والفاخين العرب والمستعربين المسلمين إلى أقاصي آسيا شرقاً وحدود أوروبا غرباً، فاختلفت بغيرها من اللغات، وتفاعلت معها، وأخذت منها الشيء الكثير.

وقد قلّت في مقدّمة كتابي «معجم الألفاظ الفرنسية من أصل عربي»، «وفي الحقيقة، لم تنشأ صلات اللغة الفرنسية باللغة العربية في ظروف التعايش بينهما أيام الاستعمار الفرنسي لبلاد المغرب العربي الذي دام ما يقرب من قرن كامل، بل إنّها ترتقي إلى أزمنة قديمة جداً، مثل الحروب الصليبية التي امتدّت طوال أكثر من قرن، وكان الفرنسيون بها دائماً في مرتبة القيادة الأولى. وأمّ من ذلك تبادل العلوم أو نقلها من الشرق إلى الغرب، خاصة عن طريق الأندلس مثلاً بلغت الحضارة العربية الإسلامية أوجها في التقدّم والتطوّر، واحتاج الغرب إلى الكرخ من حوضها في شتّى المجالات».

وقال العالم اللغوي البلجيكي موريس كريفيس، في كتابه «حسن الاستخدام» إنّ الألفاظ الواردة من اللغة العربية هي ألفاظ في معظمها علمية، عبرت إلى الفرنسية عن طريق التراجم اللاتينية. وجاءت أخرى عن الطريق «البروفنسالي»، وهي لغة أهل «البروفنس» بفرنسا، أو الإنكليزية، أو خاصة الإسبانية والإيطالية، بينما دخلت ألفاظ أخرى في زمن الحروب الصليبية وبعد احتلال الجزائر...».

«الألفاظ البرتغالية المستعارة من العربية»، ثم تبعه آخرون في لغات أخرى، خاصة الإسبانية والفرنسية.

وبتداء من القرن الماضي عاد الاهتمام باللغة العربية والحضارة العربية الإسلامية، وظهرت موجات جديدة من المستشرقين، يدرسون الحضارة العربية الإسلامية، وينقلون كتبها القديمة إلى لغاتهم، فيحيون من جديد التراث العربي فيها، ويتحدثون عن تأثير اللغة العربية لديها. ولعلّ الفرنسيين كانوا آنذاك من أهتمهم اشتغالاً بهذا الميدان، إذ برز فيه خاصة سلفستر دي سامي (1750-1838)، فانتج، ونقل، وحقق كتباً كثيرة، وأنشأ «الجمعية الآسيوية» سنة 1822، و«المجلة الآسيوية» لنشر الأبحاث المتعلقة بالعلوم والآداب، والفنون الشرقية. وكذلك إتيان كاترمير (1857-1782) وهو من تلاميذ دي سامي. ومن جملة أعماله أنه نشر مقمّمة ابن خلدون. ثم «دي سلان» المتوفى سنة 1879 الذي درس ابن خلدون وترجم مقمّمته إلى الفرنسية، كما ترجم له «تاريخ البربر». وترجم كتاب «وفيات الأعيان» لابن خلكان، وديوان امرئ القيس وسيرته نقلًا عن «الأغاني» مع ترجمتها إلى الفرنسية، طبع في باريس سنة 1837 ميلادياً.

ويطول الحديث عن الاستشراق والمستشرقين، الفرنسيين منهم وغير الفرنسيين من الأوروبيين الآخرين، غير أنّ كلّ هذا يشكل موضوعاً خاصاً يمكن أن يعالج على انفراد، لكنّه دليل واضح على توجّل الحضارة العربية الإسلامية ولغتها في الحضارات الغربية ولغاتها. وإذن، فلا غرابة في أن تكون اللغات الأوروبية، وخصوصاً هنا اللغة الفرنسية، قد استوعبت ألفاظاً، وصيغاً، وتركيبات كثيرة من اللغة العربية، فساغت مياغة كاملة، صيغتها جزءاً لا يتجزأ منها، ربّما لا يتنبّه إليه حتّى صاحب اللغة نفسها، إن لم يكن ذا معرفة لها ودراية بها.

لقد كتبت في مقمّمة كتابي المذكور آنفاً «بنبغي بشأن كلّ لفظة أن يقع تتبع تاريخها والنظر في أسباب وجودها باللغة المتقبّلة لها، وربّما أيضاً المسيّيات الحضارية التي هيأت لدخولها فيها. ذلك أنّ انتقال لفظة من لغة إلى أخرى إنّما يتمّ استجابة لدواعٍ محدّدة مضبوطة، ربّما يمكن تبويبها من المقام، ومن سياق النصّ الذي وردت فيه تلك اللفظة؛ ثمّ إنّ من الطبيعي أن تحدث أثناء هذا الانتقال تغيّرات على اللفظة؛ إذ هي تخرج من موطنها العادي وترتبط بالبيئية إلى

والتأليف من اللغة العربية إلى اللغة اللاتينية. وكان إذن دخول المفردات، والصيغ، والتعابير العربية في اللغة اللاتينية طبيعياً هيئاً، ثمّ منها إلى اللغات المنحدرة عنها، أي الإسبانية، والفرنسية، والإيطالية. نقلوا أعداداً كبيرة جداً من كتب حوت علوم القدماء في المنطق، والفلسفة، والرياضيات، والنجوم، والطبيعات، والكيمياء لمؤلفي اليونان، والرومان، والعرب كالفارابي، وابن قزّة، واخوارزمي، والسكندي، والفرغاني، ونقلوها من العربية إلى الإسبانية؛ ثمّ إلى اللاتينية لغة العلوم في ذلك العصر، أو من العربية إليها مباشرة.

ولعلّ «الباباوات» هم من أبرز من اهتموا باللغات الشرقية آنذاك، وخصوصاً باللغة العربية؛ إذ نقلوا منها كتباً كثيرة حوت العلوم وكذلك الآداب العربية، منهم سلفستر الثاني المتوفى بروما سنة 1003 ميلادياً، وكان معروفاً بعلمه الغزير وميله الشديد إلى معرفة اللغات وما تحمله من معارف.

ومن الملوك لعلّ فريديك الثاني، ملك صقلية وأمبراطور ألمانيا، المتوفى سنة 1250 ميلادياً من أبرز من اهتم باللغة العربية والشؤون الإسلامية، وقد أمر بنقل كتبها إلى اللغة اللاتينية. وكذلك ألفونس العاشر، صاحب قشتالة، المتوفى بإشبيلية سنة 1284 ميلادياً، وكان أيضاً إمبراطور ألمانيا. وكان هو الآخر مولفاً بالحضارة العربية الإسلامية حريصاً على نقل علومها وآدابها أيضاً إلى اللغة الإسبانية واللغة اللاتينية.

وهكذا، فلن كان الأمر يبدو غريباً في عصرنا هذا بعد أن تدهورت شؤون العرب والمسلمين، وتآل حضاراتهم ولغاتهم شيء كثير من الفطور، فأصبحت الآن تحاول أن تستقي من الحضارات واللغات الأخرى كي تتمتع وتعود إليها الحياة، فنتمو من جديد. فإنّ اللغة العربية والحضارة العربية الإسلامية قد أطعمت اللغات والحضارات الأوروبية طوال القرون الوسطى وغذّتها بعلومها، وفلسفتها، وآدابها، فليس غريباً إذن أن يجلّد فيها الشيء الكثير من مفرداتها، وألفاظها، وتعابيرها، وتركيباتها، وصيغها. ولقد حاولت أن أجمع من كلّ ذلك بعضه في كتابي «معجم الألفاظ الفرنسية من أصل عربي» الذي ورد ذكره.

ولقد سبق المستشرقون إلى الاهتمام بموضوع دخول الألفاظ العربية في اللغات الأوروبية، ولعلّ أقدمهم في هذا الميدان هو «سوزل» البرتغالي المتوفى سنة 1812 ميلادياً؛ إذ ألف كتاب

آتية من اليونانية "dracontion". وهكذا تمت الجولة من اليونانية إلى اللاتينية إلى العربية ثم إلى الفرنسية في نهاية المطاف. فلا غرابة إذن في أن تحدث بعض التقلبات في غضون مثل هذه المسيرة الطويلة!

وقس على ذلك في عائلة الألفاظ المنقولة من لغة إلى أخرى، قليلًا ما تجد لفظة حافظت أثناء ترجمتها على صورتها الأولى والنطق بها الأصلي، ذلك أن مخارج الحروف والتصويت بها وكذلك نسخها بالكتابة تختلف من لغة إلى أخرى، وقد يكون بعضها جاريًا معهودًا في الواحدة ومنعدماً مفقودًا في الأخرى، فيقع التعويض إذن بمرس عاذ ونطق مجاور، وقد يختلف أيضًا، لذلك، رسم الكلمة تمامًا...

مثال آخر: لفظة «فرار» العربية انتقلت إلى الإسبانية في صيغة أخرى؛ إذ أن حرف الثاء غير وارد فيها، فمُؤَضَّج بحرف الفاء، فأصبحت اللفظة باللغة الإسبانية «فرار». ذلك أن تخارجي الحرفين متقاربان؛ إذ أن الثاء حرف مهموس، ومخرجه من طرف اللسان مع الثنايا العليا، والفاء حرف مهمل ومخرجه من باطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا. ومن «فرار» الإسبانية انتقلت الكلمة إلى «فنفار» الفرنسية. ولصق المعنى كذلك بعض التغيير؛ إذ هو بالعربية كثير الكلام، هذار، وبالفرنسية كثير التبيج...

ولا يقف الأمر عند الألفاظ اللغوية العادية، بل هو يجري جريانه أيضًا في أسماء الأعلام وأسماء الأماكن، حتى أنه كثيرًا ما تشبه عليك تلك الأسماء لدى استماعها والنطق بها في لغة ما؛ إذ قد يختلفان عنها كثيرًا أو تمامًا في اللغة الأصلية. فها هي الصلة الظاهرة، مثلًا، بين اسم الفيلسوف الطليبي «أبو علي الحسين بن سينا»، وهو عند الإفرنج «Avicenne»، وخاصة أن حرف «v»، أي الثاني في هذا الاسم لا يُنطق به في العربية؟

وما هي يا ترى الصلة بين اسم الفيلسوف «ابن رشد» في لغته العربية واسمه عند الإفرنج «Averroes»، وهو متضيق كذلك في المرتبة الثانية نفس الحرف «v» غير المنطوق به في العربية؟ وليس من شك في أن الناطق العربي الذي لا يفقه اللغات الأوروبية عندما يذكر له مثل هذين الاسمين في غير لغته لا يبتدي بتأنا إلى الربط بينهما وبين العالمين العربيين. بل حتى المتكلم بتلك اللغات الذي ليس له الجَلَّاح بالشؤون الفلسفية والعلمية وتاريخها قد يصعب عليه الاهتمام إلى حقيقة الأمر.

موطن آخر غريب عنها، وتربة ينبغي أن تستوطنها وتتطبع بعادها وتقاليدها. وهكذا، فإن تأثيرات المحيط الجديد الذي تدخل فيه اللفظة المستوردة وانصياها إلى القوانين العامة الجديدة قد تحدث تغيرات، سطحية تارة وعميقة في كثير من الأحيان، على المعنى وكذلك على البنية.

ولنأخذ بسرعة أمثلة لذلك، رغم أن الأمر يتطلب تعمقًا وتصيلًا؛ إذ أن المسيرة في تحليل الظواهر الصوتية والتغيرات الناتجة في ذلك المجال عن الخروج من أصل صوتي في لغة ما والنزوح إلى لغة أخرى ليست بالضرورة هيئة، بل قد تنقطع الصلة في الظاهر إلى درجة تضليل الباحث وإبعاده عن سوي السبيل. فليس بين اللفظة الفرنسية "estragon"، مثلًا، واللفظة العربية «طرخون» تشابه في النطق ملحوظ. غير أن المعنى واحد؛ إذ هو دالٌّ على بقلة زراعية معيرة من فصيلة المركبات، أنبوية الزهر، تزرع لرائحة أوراقها. وهذه الأوراق تؤكل وهي خضر مع الطعام، وتضاف إلى بعض الأطعمة لجودة طعمها وطيب رائحتها. ويقول المؤرخون في اللغة إن لفظة "estragon" دخلت اللغة الفرنسية سنة 1584 ميلاديًا، وهي تحريف لللفظة "targon"، التي جاءت سنة 1539 من اللفظة العربية «طرخون». الشبه في هذه المرحلة الأخيرة واضح؛ إذ حدث فقط تمويض حرف الحاء العربي المفقود في الهجاء الفرنسي بحرف «g». واللفظة العربية نفسها آتية من اللاتينية في لغة الثباتين "tarcon"، وهذه بدورها



من أمثلة تلاقع اللغات، لفظه estragon الفرنسية جاءت من اللفظة العربية «طرخون»، الآتية من اللاتينية: tarcon، التي هي بدورها مأخوذة من اليونانية: dracontion

اللفظة في اللغة الفرنسية عند الإمكان، ثم ذكرت معناها أو معانيها حاليًا في اللغة الفرنسية مع الاستناد أحيانًا على أمثلة مأخوذة من نصوص كبار الكتاب الفرنسيين لتوضيح ذلك أكثر ما أمكن من التوضيح، ثم أدرجت الكلمة الفرنسية الأصلية متبوعة بمعناها في الاستعمال العربي الحاضر.

ولما أردت الاعتماد في هذه المرحلة الأولى من علي على المصادر والمراجع الفرنسية فقط تطبيقًا لقوله تعالى «وشهد شاهد من أهلها» (سورة يوسف، الآية 26). وكتبت في مقدمة كتابي «ولقد اخترت أن يكون نظام الكتاب منطقيًا من اللغة الفرنسية حسب الترتيب المجاني الفرنسي، وأن يكون استنادي في حشد الألفاظ وتقديم الشروح على المراجع الفرنسية أولًا حتى يكون مصدر المعلومات من أهل اللغة أنفسهم، والبيانات، والحجج، والأدلة مأخوذة عنهم راجعة إليهم...»، ذلك أنه كثر الكلام عن هذا الموضوع في السنوات الأخيرة في غير ما إيزان أو تحفظ. أو نظرة واقعية، وبحيث ثابت صحيح واستنتاجات علمية موضوعية. وقد صدر أخيرًا كتيب طبع بمدينة عمان يكتفي عنوانه دليلًا على مدى جدية هؤلاء، وهو «اللغة الفرنسية أصلها عربي»! كما يذهب بعضهم إلى أن الألفاظ الفرنسية من أصل عربي تُمدُّ بالألف، على أنه إذا اعتبرنا أن الألفاظ الفرنسية من أصل لاتيني ويوناني المستعملة الآن في الحياة اليومية بفرنسا تحوم حول عشرين ألف كلمة، اتضحت فوضوية هؤلاء وإدعاءاتهم الغبية وهذرم السخيف. وكثيرًا ما عثرت فيما أشر إليه على ألفاظ وعبارات لا وجود لها أساسًا في المراجع الفرنسية نفسها!

إن العمل في هذا الميدان ينبغي أن يُصَفَّ بالحيدة الكاملة، والموضوعية، الشاملة، والتأني، والتحري، وإعادة النظر، وإعمال الفكر والتصرُّح في نهاية المطاف بما انتهى فيه الشك والتخمين وثبت عنده تمام اليقين، ولأقِيماد إلى حُلِّ الفحص، والبحث، والتنقيب إلى غاية إدراك الوضوح التام الذي يضمحل عند التردد، والتشكُّك، والافتراض. وإنما لهذه الأسباب الكثيفة في «معجم الألفاظ الفرنسية من أصل عربي» بتقديم متين وسبع وخمسين لفظًا قطع مع إيماني بأن هذا القدر أدنى مما سأصل إليه في مرحلة موالية. غير أنني لم أنته فيه إلى اليقين التام، فكان اختياري التأني والإرجاء. فالعمل إذن عندي في هذا الميدان متواصل، ولعله أن ينتج خيرًا بعون الله.

ولحق هذا التحريف في النقل من العربية إلى الفرنسية، وغيرها من اللغات الأوروبية، أسماء الأماكن والبلدان. فكذا، مثلًا، تصبح «القاهرة» «Le Caire»، و«دمشق» «Damascus»، والجزائر «Alger»...

على أن هذا التحريف أو التغيير الطارئ على الكلمات المنقولة من العربية إلى اللغات الأوروبية قد يحدث كذلك في الاتجاه المعاكس، أي من تلك اللغات إلى اللغة العربية. فكذا تصبح «Paris» «باريس» عندنا، ويُؤمَّس حرف «p» غير الموجود في العربية بحرف الباء، وتصبح «Varsovie» «فرسوفيا» لانعدام حرف «v» في الهجاء العربي...

إن تدخل اللغات وتأثير بعضها على بعض وأخذ الواحدة عن الأخرى أمر قدم قدم التاريخ، وترحال الألفاظ، والتركيب، والصيغ وما تحول من معانيها من متصل لا يمكن أن يعرف الوقوف. وإله من الطبيعي أن يطرأ عليها أثناء ذلك تغيير، وتحوير، ويتر، وإضافات يقتضيه تغير الحالات، واختلاف الأوضاع، ومقتضيات عجاج الحروف والنطق بها والتعبير عما تحتويه من مدلولات. وهذه من جملة الأسباب التي دعيت في كتابي عن «الألفاظ الفرنسية من أصل عربي» إلى أن أطلق أساسًا من اللغة التي استوردت تلك الألفاظ فاندجبت هذه فيها، وأصبحت في معظم الحالات لا تتغير بشيء عن غيرها منها، إذ انصاع إلى قوانينها النطقية الخاصة، وانصهرت في بنيتها العامة وجرت فيها مجراها الطبيعي. ثم إنني في هذه المرحلة لم أقصد التعمُّق في بيان الفروق الصوتية بين اللفظة الفرنسية وأصالتها العربية، وإنما كان يجي أن أحاول تتبع خطى اللفظة الفرنسية في سيرتها التنقلية من لغة إلى أخرى، وما عسى أن طرأ عليها من أحداث غثرت صيغتها ونقصت منها أو أضافت إليها، وأبقت كما هو أو غيّرت النطق بها. وكثيرًا ما لاحظت أنها قبل أن تدخل اللغة الفرنسية وتسكها، فستقرُّ بها استقرارًا كاملًا، تكون قد نزحت من الفارسية، أو اليونانية، أو اللاتينية، ومرت بالإسبانية، أو الإيطالية، أو أحيانًا البرتغالية! وقد تكون عربية أصيلة أتت مباشرة اللغة الفرنسية دون وسيط.

ونظمنا الألفاظ الفرنسية نظم المراجع اللغوية لها، أي حسب التسلسل المجاني المعادي من «أ» إلى «ز»، ويصدر كل لفظ أعطي المعاني الاشتقاقية، مع ذكر تاريخ دخول

جيل جديد من المثقفين الفلسطينيين يقدم معرضاً في باريس

يوزيف هاتمان

وهذا الانطباع هو السائد في سلسلة من المعارض عنوانها «ربيع فلسطيني» في باريس. وقد أدركت فرنسا أنَّ ثقافة الفلسطينيين بحاجة ماسة اليوم إلى مكان يتجاوز رجع صدها فيه منطقة الشرق الأوسط؛ إذ انتهت مرحلة إجراء الجرد الثقافي التي تلت صدمة تأسيس دولة إسرائيل، وأصبحت الأعمال التاريخية الكبرى لعارف العارف، ومصطفى مراد

صحيح أنَّ عملية السلام في الشرق الأوسط أصيبت بالشلل، غير أنَّ ذلك لم يجعل الكتاب والمثقفين الفلسطينيين يلوذون بالصمت. لقد رافقوا التطورات السياسية العاتقة بشكل يكاد يكون تاماً، ومهدوا الطريق - قبل اتفاق أوسلو - بصلاصم الفردية التي عقدوها مع زملائهم اليهود. ومن الأمثلة النموذجية على ذلك الحلقة التي تجمعت حول الكاتب إميل

الدباغ، والأعمال الأدبية لغسان كنفاني، وجبرا إبراهيم جبرا، وحبيبو كلاسيكية. زد على ذلك أنَّ زمن أدب المقاومة السياسية قد ولَّى أيضاً. إنَّ الاتجاه التدريجي الجديد إلى فهم الذات بين العرب والفلسطينيين يتسم بالتنوع والانفتاح على العالم والنقد الذاتي. وإذا كانت الأنظار تتجه في المجال السياسي نحو الولايات المتحدة فلأنها تتجه في المجال الثقافي إلى أوروبا، فعملية السلام هي أثقة دقيقة يتم وضع أسماها وضبطها في الولايات المتحدة، و«لكنَّ الحاجة ملحّة إلى رؤية أوروبية كذلك»، كما يقول الشاعر الفلسطيني محمود درويش في باريس.

الذي توفي قبل عام تقريباً، وصديقه الإسرائيلي يورام كانيوك. ولكنَّهم قابلوا النشوة التي صاحبت المصافحة بين راين وعرفات بالضحك، وما لبث هؤلاء أنَّ دخلوا بين حين وآخر في أزمة مع سلطات الحكم الذاتي. ولما كانت سياسة السلام قد تعطلت اليوم فإنَّ المثقفين يعودون إلى الفكاهة المرّة التي يمثّلها «المتشائل» سعيد أبو النعص الحائر المتردّد، بطل الرواية التي أصدرها حبيبو هذا العنوان عام 1972. على أنَّ الفارق بين الفترتين هو أنَّ البلاد المفقودة قد عُثر عليها، وأنَّ الشعب المنسي لم يعد منسياً، وأنَّ الثقافة والتاريخ الفلسطينيين عادا للظهور.

القومي بعد سقوط الإمبراطورية العثمانية لم يكن تطويره لدى الفلسطينيين بعد عام 1948 إلى بناء دولة كما فعلت الأقطار العربية المجاورة، ولكن هذا ليس، في رأيه، ضرراً خالصاً؛ إذ ذكر في عدد من مجلة «قنطرة» التي يصدرها معهد العالم العربي في باريس عنوانه «الموية: فلسطين» أنَّ التوجُّه السياسي إلى التطوير في هذه المنطقة جعلها أقلَّ تنبُّلاً للتأثيرات الإسلامية بصرف النظر عن وجود بعض المنطرفين. في حين يرى آخرون أنَّ إعطاء السياسة الأوليَّة والتركيز على المقاومة هما اللذان يشكِّلان مأساة الثقافة الفلسطينية.

ويرى عزمي بشارة، الذي تعلَّم في جامعة هامبولت في برلين، ودخل الكنيست منذ عام ثمانينيات فلسطين، يدعو إلى دولة تعددية تفصل الدين عن الدولة، ولم يكن حاضراً في باريس أنَّ الفلسطينيين ليسوا مهجورين سياسياً بحسب، بل ثقافياً كذلك؛ فالأدب الإسرائيلي أغنى وأفضل وأكثر من حيث تعبيره عن البلاد وعن الحياة في فلسطين.

وقد استجابت فرنسا لهذه الدعوة، وأعدت نفسها لتكون منتدى لثقافة الشرق الأوسط الجديدة. وهمل المدعوون إلى حضور المعرض الكاتبين إدوارد سعيد وأنطوان حُثاس اللذين يتلَّان فلسطيني الشتات في الولايات المتحدة، وكُتاباً من إسرائيل والمناطق المحتلة، ولم يكن هؤلاء، بسبب الحصار على المناطق الفلسطينية، قريبين بعضهم من بعض على هذا النحو قط.

ولم تعد مسألة وجود هويَّة ثقافية فلسطينية خاصَّة تُناقش اليوم بحِدَّة كما كان الأمر قبل سنوات، ويرى المؤرخ إلياس زبیر أنَّ الفكرة البائسة التي استحوذت على الفلسطينيين من قبل بأنَّ يردُّوا على الإذعاء الإسرائيلي أنَّ فلسطين هي أرض أبيهم بالأدعاء أنَّ الفلسطينيين أقدم زمناً في هذه الأرض من اليهود قد وصلت اليوم إلى طريق مسدود. فليست المسألة الآن تحديد من هو الأقدم ههنا في المنطقة، بل هي جواز إنكار حقِّ السَّكان في المنطقة بأنَّ يكون لهم هويَّة ثقافية خاصَّة بهم. ويُرجم زبیر في كتاب بالفرنسية شارك في

ويتفق هذا مع وجهة نظر محمود درويش الذي عاد إلى وطنه بعد عشر سنوات قضاه في باريس، لأنَّه يعاني بنفسه مأساة أنَّ يكون الأدب الفلسطيني دون الأدب الإسرائيلي في تصوير الواقع في فلسطين، وكذلك أنَّه يستطيع التعبير عن معاناة السَّكان تعبيراً صحیحاً. وقد طُرد هذا الشاعر طِفلاً مع أسرته من قريته وعاد إليها بعد ليجد مكانها مستوطنة يهودية، وتعلَّم على المعلمين اليهود، وكان له في السجن حُرَّاس يهود، وكانت قراءاته الأولى للتراجيديا اليونانية في ترجمات عربية، ثمَّ حاول أن يستنبط أشعاره من ذلك كله. ويقول محمود درويش في حوار معه نشره في كتاب عنوانه

تحريره بمناسبة المعرض في باريس وعنوانه «فلسطين: الرهان الثقافي» (مصادر عن معهد العالم العربي) الثقافة الفلسطينية في فلسطين بصفتها شكلاً من أشكال الثقافة العربية إلى القرن التاسع عشر. ويرى أنَّ روايات خليل بيديس التاريخية عرُفت القارئ العربي بأفكار الثورة الفرنسية، في حين عرُفته ترجمات عادل زعير بمؤلفات مونتسكيو وروسو. وبالرغم من أنَّ حلم الوحدة العربية كلَّف الفلسطينيين في الماضي ثمناً غالياً، فإنَّ الثقافة الفلسطينية لا وجود لها إلَّا في إطار الثقافة العربية، وإنَّ كان لها خصوصية لها بلا وطن. ويرى رشيد خالدي الذي يعلم في شيكاغو أنَّ ظهور الوعي

باريس مثلاً على مدى صعوبة التراجع اليوم عن أدب المقاومة؛ ذلك أنّ كتاب النثر كـ«ريب العفلاي وزكي البيلة» اللذين ترعرعا في مخيمات غزّة ورياض بيدس الذي نشأ حاملاً الجنسية الإسرائيلية يتّجهون إلى التقارير الواقعية تارة وإلى الوثائق السريالية المميّلة لوجودهم الوهمي تارة أخرى، وتشكّل روايات بيدس وقصصه المنشورة بالإنكليزية، والفرنسية، والعبرية متاهة مختلطة الألوان من الاختلاط الوجودي يشبه أعمال كافكا أو أودريل تعكس الوجود الهامشي للفلسطينيين ذلك أنّ الحياة الاعتيادية الطبيعية اليومية التي ينعم بها المواطنون الإسرائيليون بوصفها أمراً بدنياً مفروغاً منه ما زالت لدى الفلسطينيين في إسرائيل غير ممكنة حتّى اليوم إلّا في الأحلام. أنا العفلاي فيهدف إلى أن تكون قصصه إسهاً في الدراسة الاجتماعية للحياة في المخيمات، فهي شكل اجتماعي غير بدوي أو حضري، وليس مدنيّاً أو ريفيّاً، وإنّما هي حياة مجتمع الأكوخ والخيام التي خرج منها قبل عقود الجيل الثالث الذي وضع لنفسه

«فلسطين بوصفها صورة بلاغية» إنّ الكتاب الفلسطينيين بعد قدّم وطنهم عام 1948 وجدوا أنفسهم يواجهون فجأة عالمًا لا يتقبّل إلّا أساطير الخلق التوراتية فكانوا يكتبون فلا يكادون يجدون أحداً يستمع إليهم، فلم يكن أمامهم منفذ سوى أن يلتفوا على هذه الأساطير، وأن يخرجوا إلى عالمية الشعر بوساطة الأشياء الصغيرة وشؤون الحياة اليومية والتأليف بينها.

ولم يكن هذا مؤثراً على الشكوى الصارخة غصب، بل كذلك على القتل، والصمت، والاحتجاب. ويقول محمود درويش «إنّ ما نفتقده متألمين في التراث الإغريقي هو شعر طروادة»، ويرى أنّه شاعر طروادة المعاصر، وأنّه أراد في «حديث الهندي الأحمر» أن يجعل لغة المغلوبين الصامتة من فلسطين إلى الهندو الحر في شمالي أميركا مسموعة. وهكذا يجب أن يفهم إدعائهم بأنّه فلسطيني، وعربي، ويهودي، وإغريقي، وروماني، ومسيحي في آن واحد.

وأشار محمود درويش وهو يشرّح هذا الإدعاء في باريس إلى

بالهجرة الطائرة أساساً ثقافياً جديداً.

ويرى عزمي بشارة أنّ الفلسطينيين فقدوا منذ عام 1948 يافاً، وحيفاً، وعكاً، فقدوا بذلك وجودهم المدني الحديث، فلم يبق لهم سوى ذكريات مشوّشة من قرام، ولكنّ الشعر الذي ظلّ كما كان من قبل الجنس الأفضل من أجناس الأدب الفلسطيني، استمدّ منها إلهامه. ويتعامل بعضهم في باريس، ألا تُعدّ سلطات الحكم الذاتي المستبذة التابعة لعرفات رقابة إضافية على هذه اللغة؟ فيجب الكتاب بأنهم سيلتقون على هذه الرقابة كما فعلوا مع الرقابة الإسرائيلية في الماضي.

الطريقة التي عاش فيها سكّان فلسطين على مدى القرون التأثيرات المتعدّدة فاستوعبها، ونشربها كلها. وقد جعلته هذه القيمة الشعرية المضافة إلى موقفه السياسي بمنأى عن التأثير بتكتيك السياسة الواقعية، وكانت، بلا شك، أحد الأسباب لخروجه من اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية، بعد اتّفاق أوسلو، إذ من العير جدّاً أن تتفق رؤيا درويش المثالية الخيالية هذه مع هذا السلام الجزئي الذي لا يشمل إلّا جزءاً من الوطن، وإنّ كان تقده الموجه إلى المساومة على الحكم الذاتي أصبح الآن متحفظاً.

ويقدم الجيل الجديد من الكتاب الفلسطينيين الموجودين في

تصفيق حارٌ وبعض صيحات الاستنكار

ريفيته غروس

ينبغي على المسرح أن يثبت حقّه في الوجود على نحو مستديم، وذلك لما يلقاه من هجمة الاقتصاد بالنفقات التي لا تنبأ بأحد، ولا حتى بالفنون. وينبغي على المسرح كذلك أن يحرص على أن يحضر الجمهور لمشاهدة ما يعرض من أعمال؛ فهما قيل من أن عدد المشاهدين للعمل المسرحي لا يجوز أن يُعدّ مقياساً لجودة العمل؛ غير أن إقبال الجمهور على مشاهدة الأعمال المسرحية هو موضوع لا بدّ من أخذه بالاعتبار في المسارح اليوم. فإذا ما بلغ عدد المشاهدين لمسرحية من المسرحيات سبعين في المئة من عدد المقاعد المتاحة بدأت الجهات الرسمية تنظر الأمر نظرة قنق. فإن أخفق العمل الفني في اجتذاب الجمهور، فيمكن أن يناله الاقتصاد بالنفقات بالشطب، حتى وإن عُدّ مبدعاً من وجهة نظر فنيّة. وأدنى مثل على ذلك إغلاق مسرح شيلر في برلين. ومن أجل أن نستجلي ما يحدث على خشبات المسرح التي ينوف عددها على ألفي خشبة، نستعرض المسرحيات الثلاث أداها، وما جاء اختيارها هنا في المقام الأوّل إلّا لأنّها حديثة العهد.

التزوّد من أجل الخلود

الفاصلُ بالألفاظ والأفكار إلى خشبة المسرح، مع أنّ النصف الثاني من المسرحية التي بلغ طولها أربع ساعات قد أتمّ بشيء من الإملال. ومع ذلك، فقد وُقّيَ بإيمان في خلق عالم مسرحي ساذج، يُبحث فيه على نحو تمثيلي عن أنموذج لنظام عالمي جديد. وهذه محاولة مؤثّرة لتصوّر جديد مسرحي لعالمنا.

وصمّم مشاهدة المسرحية أخيم فراير، وصوّر فيها «أرض حصريّة» خيالية، جاءت على خشبة مسرحية مائلة، لم يستعن على إبراز المشاهد فيها إلّا بقليل من قطع الديكور التي توزّعت على الخشبة. ولم يتح هانديك المجال للمشاهد لربط أحداث المسرحية بأي بلد من البلدان الحقيقيّة (غير أنّ البلد الممثل في المسرحية يبدو سلافيّاً؛ إذ أنّ الناس فيه يستخدمون الخطّ السيلبي). وتكون «الأرض الحصريّة» قد

التزوّد من أجل الخلود تنازل بيتر هانديك (1) في مسرحيته الجديدة «التزوّد من أجل الخلود» موضوعات كثيرة: الحرب، والعزّ، والاعتصاب، والشغف بالتدمير، والنضال ضدّ الإخضاع الفكري، وضيق الصدر بالمتقدّات الأخرى، وبالنضال من أجل السلام، وتناول كذلك موضوع وضع قانون عالمي جديد. وكان كلاوس بايمان (2)، مدير مسرح بورخ تأثر في فنيّاً، طلب هذه المسرحية، وأخرج هذا العرض الأوّل في القلعة. ولاقي الجمهور الذي حضر العرض الأوّل المسرحية بتصفيق دلّ على إعجابه. ومسرحية «التزوّد» هي المسرحية السابعة التي يخرجها بايمان من تأليف هانديك، وقد أفلح في نقل هذا العمل

(1) Peter Handke (2) Claus Peymann



مسيب من مسرحية بومر هاندك «البرود من حل اجود» - عصابة السجونه وكينس باولو (غريت فوس)

وفرقت لتوها من إحدى الحروب لتواجه قوى الإخضاع الفكري والانسانية يمثلها في المسرحية «فصيل قهر الأحياز»، والتي منحها هاندك أسلحة خيالية مبهدة، مثل «بالعات الصدى»، و«مجتثات الشجر»، و«النظارات ذات البعد الواحد».

وينشأ في هذا البلد المليء بالرموز ابنا عمومة لا يشبه واحدهما الآخر: البطل بابلو (مثل دوره غريت فوس، أنظر المقابلة التي أجريت معه، والتي نُشرت في العدد 56 من فكر جديد، لا بد أن يأتي زمان جديد. افرحوا، افرحوا).

فرقت لتوها من إحدى الحروب لتواجه قوى الإخضاع الفكري والانسانية يمثلها في المسرحية «فصيل قهر الأحياز»، والتي منحها هاندك أسلحة خيالية مبهدة، مثل «بالعات الصدى»، و«مجتثات الشجر»، و«النظارات ذات البعد الواحد».

وينشأ في هذا البلد المليء بالرموز ابنا عمومة لا يشبه واحدهما الآخر: البطل بابلو (مثل دوره غريت فوس، أنظر المقابلة التي أجريت معه، والتي نُشرت في العدد 56 من فكر جديد، لا بد أن يأتي زمان جديد. افرحوا، افرحوا).

«السيد فيردو»

فيرنر شروتر (3)، فلم يكن الأمر كذلك تماماً: أتما الضحية الأولى فدام غرونيبل، وشكلت دور هذه الأرملة الثرية ماريانيه هوبه، السيدة الكبيرة، المعجوز، البالغة حممة وثمانين عاماً، سيّدة التمثيل المسرحي الألماني. ودلفت

لم تكن فرقة برلين المسرحية، برلينر أنسمبل، على عجلة من أمرها في تقديم العرض الأوّل من مسرحية «السيد فيردو»؛ فقد كان شارلي شابلن قد انخّذ في عام 1947 من قصّة قاتل النساء الباريزي، لندرو، فلم هزّلاً. وكان هذا القاتل يغوي النساء الثريات، ليتجنّز منهنّ، فيقتلهنّ. وكانت الضحايا في فلم شابلن من النساء، أتما في المسرحية التي أخرجها

وهي تعبت بالسيد فيردو، وتقل، ثم تنقض عليه دونما أي حرج. وتبيح في الأكثر لنفسها ما يشذ عن الذوق، وليس يعرف المشاهد أبدًا، إن كانت الملة في ذلك ما انتهى لأنابيل من مال نجاة أم هو خيالها وقد انفلت من عقاله. ويبدو أنه ينبغي على المشاهد، إن كان لديه ذوق فني سليم، أن يكون قادرًا على طرح ذوقه السليم من أجل الاستمتاع ببعض الأدوار.

هناك زوجة هذا المخادع المزواج الشرعية، وأم ابنه، والتي ينفق عليها فيردو مئًا يكسب من جرائمه، وقد مثل دورها رجل، هو أوفه شتاينبروخ. ويتذكر المشاهد يوم يراه يمثل دور السيدة فيردو شخصية أم الجرم في فلم هتشكوك «المرض النعيمي».

وأدى دور السيد فيردو الممثل مارتين فوتكه (أنظر أحداث ثقافية في العدد 82 من «فكر وفن»). وهو في تمثيله لدور

هذه الممثلة إلى المسرح كما تدلف الملكة إلى مملكتها، حتى وإن كان المشهد المسرحي يدور في غرفة ضيوف المخادع المزواج، والذي ينوي الإيقاع بها ليحظى بثروتها بعد موتها. وتتصلب هذه الممثلة بصمت في وقفة ذات جلالة، تجعل كل شيء يتصاغر إزاءها. ويصبح السيد فيردو قبالة هذه السيادة فنانيًا في الإغواء يحسن الرقص على الحبال.

والضحكة الثانية هي ليديا فلوراي، ومثل دورها زازي دي باريس «أجمل خنثى في العالم». وهو يزيد طولًا عن السيد فيردو بمقدار غير يسير، ويهّد بخنق الرجل الرقيق بعاطفته الوحشية. وهو يحمل صندوق المال الذي يقتل فيردو ليديا من أجله، كما تحمل السيدة العذراء السيد المسيح.

أما الضحكة الثالثة فنادلة بسيطة أصابت مالا، شبة، صاخبة، مثلت دورها على نحو حيي فتان إيفا ماتيس.



«السيد فيردو»، حرش مسرحي للفرقة «برلينر أفسمبل»، مع مارتين فوتكه في دور البطولة

انثرا هائلًا في المشاهدين، كالأمر الذي تركته القدرة التخليقية النادرة للضحايا كما عرضها المخرج. غير أن هذه الإثارة في الإخراج لا يطول أمدها، فما يلبث الجمهور أن يدرك أن المسرحية تشير إلى أن المجتمع شرير وقاتل، إلا أن المسرحية تمضي حتى بعد أن نقلت هذه الرسالة إلى المشاهد. فالمسرحية تبلغ مثلي طول فلم شابلي، ولكنها لا تتضمن من الطرافة إلا نصف ما اشتمل عليه الفلم. أمّا المشاهد الأخيرة من المسرحية، والتي تتضمن الكشف عن الجرم، واعتقاله، ومحاكمته، ومرافعته النهائية فقد جاءت منخفضة المستوى إلى حد بعيد، حتى كادت تشبه قراءة أولية للنص. ومع ذلك، فقد لاقى الجمهور العرض الأول بتصفيق شديد.

الفتاة ذات عيدان الثقاب

العمل تام، ويمتد ليشمل السبل التقليدية بين منتجي العمل العمي والمتلّين له. أمّا من أفسح في صدره مكانًا لقبول عرض لحنان فقد أتيح له أن يعرف جمالاً، وعرضاً مرثياً، وأداءً مسرحيًّا تشبه سواها. واسم المسرحية «الفتاة ذات أعواد الثقاب»، وتدور الفكرة الأولى في هذه «الأوبرا» حول البرود، والوحدة، والموت، وهي مستوحاة من القصة الشعبية التي تحكي عن الفتاة التي تتبع أعواد الثقاب، غير أنّها في ليلة عيد الميلاد، تحتمي بمحاط أحد البيوت، لتستمتع بلحظات قصيرة من السعادة بإشغال أعواد الثقاب التي كان ينبغي عليها أن تبنيها، ثم ما تلبث أن تموت من البرد. وتتناول الفكرة الثانية قصة غودرون إنسليين، وهي واحدة من أعضاء منظمة جناح الجيش الأحمر، والتي لعبت، هي الأخرى، بالنار. وليس يقصد لحنان من هذا أنّه يقارن ابنة رجل الدين هذه من شتوتغارت والتي كان يعرفها معرفة شخصية على ما فعلته، غير أنّ المبالغة بإدانتها حتى وصفت بأنها مجرمة تدلّ على حال مجتمعتنا. وموضوع الفكرة الثالثة والأخيرة في العمل مستوحاة من لوحة ليوناردو دي فينشي والتي صوّر فيها البشر أمام الجحيم، بتنازعهم شعوران: الفزع من الظلمة، و«الرغبة المتأججة» في معرفة ما يجري في الداخل.

ولا يجلو المخرج هذه الأفكار، وإنما يفترض معرفة المشاهد

المخادع يتدع شخصيته في كلّ لحظة من جديد. ويصبح جسمه كالسفنينة، وحركة يديه تدلّ على العاصفة، فيعاض المشاهد حادث جنوح سفينة الشحن التي كان يقودها على الرمل. ويتنّج الممثل كلّ هذا العناء في تمثيل هذه الحكاية لأنّ فيردو يزعم أنّه قبطان سفينة بحرية، أمّا الحقيقة، فهو أنّه موظف صغير في أحد المصارف، فقد وظيفته بسبب الأزمة الاقتصادية، فتحوّل إلى أعماله الإجرامية. أمّا في البيت فهو خاضع للسيدة فيردو خضوعًا تامًا. وترى هذا المخادع يحسمه المذّرب وروحته المعذبة كأنما يخاطب الآخرين قائلا، «لست أريد سوى أن تحبوني»، فهو يكتسب تماطف الجمهور وشغفه على شخصية القاتل. وترك هذا الإغواء بالشر

كان هيلموت لحنان (4) بدأ بمشروع المسرحية الغنائية «الفتاة ذات عيدان الثقاب» قبل حين بعيد، غير أنّه ظلّ يؤجّل العمل فيه مرّة بعد مرّة. فترجع أوّل الأفكار المتصلة بهذا المشروع إلى نحو عقدين، ولم يتمّ العمل إلا بعد عذابات كثيرة، وكاد لحنان يُقدم غير مرّة على صرف النظر عن العمل جميعه. ويرجع الفضل، أو شيء منه، في قيام العرض الأوّل لهذه المسرحية إلى مدير دار الأوبرا الحكومية في هامبورغ الذي عمّد فور تسلّم منصبه إلى تكليف ليخنان بتقديم هذا العمل على المسرح، وظلّ يبلغ عليه في ذلك عبر عدّة سنوات.

والمسرح الغنائي الذي قدّمه ليخنان في هذا العمل يشارك، على نحو قلّ نظيره، ما أتفق عليه من سمات المسرح الغنائي المألوف. فالنصّ نزر، والموسيقى كثيرة، وهناك ممثلون كثيرون، ونحّة ما يُسمع وما يرى، إلا أنّ العمل ليس فيه قصة، وليس فيه حدث، ولا فيه نصّ، بالمعنى المفهوم للنصّ. بل، ولست تجد في العمل عناصر درامية تشبه ما هو مألوف في المسرحيات الغنائية، ولا هناك ما يمكن أن يتّصل بالمفهوم الشائع للفناء، بل وإنّ دققت السمع فستلاحظ أنّه ليس في العمل موسيقى البثّة. فالخروج على المألوف في هذا

(4) Helmut Lachenmann



أنا كارفر في دور «الفتاة ذات أعواد الثقاب» في مسرحية هيلموت ليمان التي بهذا العنوان

وقد أعدّ لثمان هذا العرض الأول مع المخرج المسرحي أخمير فراير، فتركاً خشبة المسرح على لونها الرمادي الأصلي سوى قليل من التعديل. وجعل الخشبة ذات ارتفاع في الخلف، وجعلاً فيها أختاديد، يمثّل فيها ممثلون، ويفي مغنّون، ويعزف عازفون، معبّرة عن الناس المحاصرين بعلاقتهم. وتعلّقت مسترزة فوق الخشبة قطعة من القماش، أريد منها أن تكون مرآة حيّث، وأن تكون حائطاً شقافاً حيّث آخر: فهي الحائط الذي تحرق عنده الفتاة أعواد الثقاب، وهي تمثّل الظلام في كهف ليوناردو. وتضنّ الديكور كثيراً من العناصر التي ترد في الأفكار الثلاثة، على نحو عابث، وبألوان قويّة. وقابل بعض الجمهور العرض الأول بحماس، وقابله بعضهم الآخر مقابلة دلت على عدم الفهم. وتتساءل بعد هذا هل ستجد هذه المسرحيات الثلاث بعد عرضها أوّل مرّة إقبالاً من الجمهور، بحيث تقهر هجمة الاقتصاد بالنفقات.

بها، فالنصّ يرد في المسرحية مهيّئاً إلى أجزاء صغيرة تبلغ أحياناً مقاطع وحسب، فيكون بذلك شلب وظيفته بوصفه حاملاً للمعنى. ولا يتصلّ العنصر الموسيقي في العمل بالعنصر النصّي، بل هو مستقلّ عنه تماماً، وذلك من الناحية الوظيفية. فقد عزفت الموسيقى فرقة أوركسترا كبيرة، جاء أكثر عزفها منفرداً، وتفرّق عازفوها بين المكان المخصّص لهم في مقدّمة خشبة المسرح، وبين خشبة المسرح نفسها، وعلى مقاعد النظارّة كذلك. وهذا يفضي إلى الإحساس بمجرّد موسيقي يترك أثراً خاصاً في النفس لأنّه يتكوّن، في المقام الأوّل، من أنغام. ويختلط بهذه الأنغام عناصر سمعية مختلفة، بحيث تنشأ موسيقى ذات بعد ثان. فتسمع همساً، وتصفيقاً بالأيدي، وحكاً للستريو، أو نيفخ في إحدى آلات النفخ على نحو لا نتم فيه، ونحك الأوتار الموسيقية حكاً ليس هو على الطريقة الفكاهية، بل كأنّك أريد به توسيع لحاسة السمع واستفساراً عن مدى جدواها.

الأسطورة للجميع

حديث مع المخرج السينمائي الألماني إيدغار رايتس حول دور الصور في العصر الرقمي، وحول رؤياه للسينما الأوروبية في المستقبل. أدار الحوار كريستيان بايتس

ويسصبح توجّه النّظارة - الذين ما يزالون يجلسون كما يجلس جمهور المسرح قبالة منضّعة خلفها ستارة - أثراً من آثار عالم قدم. ولن نستطيع أوّل الأمر فعل أي شيء إزاء هذه الحزبة المسائلة؛ إذ أنّ دور العرض التي تلائم طبيعة سينما المستقبل هذه لم تُصمّم بعد. وبعد أنّ كانت الشاشة تُفتح في أوّل أيام صناعة الأفلام ليرى من خلالها المشاهد ما صُوّر في هوليود، أو - في أحسن حال - ما صُوّر في عاصمة الرايخ، برلين، فلم يعد أحد اليوم يدهش إذ يرى الصور تأتين من كلّ حذب وسوب. فلن يطول بنا الأمر حتّى نستطيع استدعاء أحدث الأفلام إلى بيوتنا، وذلك من خلال شبكة الإنترنت. ويمكن الاختيار من مجموعة كبيرة من الأفلام العالمية ذات النوعية العالية، بحيث لا يمكن لتعليق زيارة السينما بهزلة ما يعرض في التلفاز. فينبغي علينا عندها أنّ نتساءل عن السبب الذي يدفع بالناس إلى الذهاب إلى دور السينما.

فماذا إذن؟

إنّما سيذهب الإنسان إلى السينما لأنّ له بوصفه كائناً حيّاً طبيعتين أساسيتين، واحدة خاصّة، وأخرى عامّة. الأولى تسمّى إلى الانعكاس على نفسيه في الكهوف، وتقصّد الثانية الجماعة. لذا، لا يصحّ في سينما المستقبل أن تفضي الخارج إلى الشارع، بل يجب أن ترجع بالنّظارة إلى داخل البنى. ويجب أن يصادف الجمهور هناك وجوهاً متباينة من وجوه الاتّصال بالآخرين، كما هو الحال في المجموعات التجارية اليوم. فمن يخرج من السينما يسمّى إلى الاختلاط بالذين عايشوا ما شاهد، حتّى وإنّ لم يبادلهم الحديث فيما رأى.

هل هذا هو السبب في إقبال الناس على المهرجانات السينمائية، وفي أنّهم يزدحمون هناك لمشاهدة أفلام، لا يكاد يقل على مشاهدتها في دور العرض العادية أحد؟

تقول، أيّها السيّد رايتس (1)، إنّ الصور وما يُصنّف بها من شروط فنيّة اعترتها حركة جديدة. فكيف ستصبح السينما في العصر الرقمي؟

لن تلبث التقنية المستخدمة حتّى الآن والقائمة على عمل نسخ من السليوليد يتمّ توزيعها في الأرجاء أنّ تصبح أثراً من خلفات الماضي. فلن تكون نمّة أفلام على هيئة أشرطة بعد، وإنّما ستعمد شركات توزيع الأفلام إلى التزويد بالأفلام عن طريق قنوات خاصّة، باستخدام الأسنجة المزجاجية، أو الأقمار الصناعية، أو من خلال خطوط البيانات. وستكون في دور السينما ذاكرة وسيطة، تُحفظ فيها الدوّر برمجيات يمكن استدعاؤها عند الحاجة. ولن يكون في جهاز العرض أيّ أفلام، بل شريحة فيها ملايين المرايا البالغة الصغر، تُغيّر مواضعها عن طريق نمّة إلكترونية. أو يمكن أنّ تنشأ الصور باستخدام تقنية الليزر مباشرة على الشاشة.

فعل أيّ نحو ستغيّر السينما بوصفها مكاناً؟

لن يصدر عن آلات العرض الجديدة أيّ ضجيج، لذا يمكن أنّ نُجمل تحت السقف، أو حتّى على جوانب قاعة العرض، لأنّ المسافة اللازمة للعرض تُحسب عندها إلكترونياً.

فهل يعني ذلك أنّنا لن نكون في المستقبل في حاجة إلى دور السينما لأنّه يمكن للمرء عرض الأفلام في أيّ مكان آخر، كالمرح، أو الكنيسة، أو البيوت الخاصّة؟

في أيّ حيّز تشاء. فيمكن توجيه آلات العرض في أيّ اتجاه يُراد، بحيث يصبح الجمهور نعمة أكثر قدرة على الحركة.

(1) Edgar Reitz

ما كنت تجد حتى الآن فروقاً كبيرة في إنتاج أفلام الفيديو، وأفلام التلفاز، وأفلام السينما. غير أنه في اللحظة التي يضرب فيها التوزيع في طرق متباعدة، مستظهر فروق في شكل الإنتاج. ويوم لا يعود المشاهد ملزماً بالنظر في اتجاه محدد، تصبح الصور قادرة على الحركة في الحيز بحرية، يمكن للسينما عندها أن تعرض صوراً متعدّدة بطريقة متزامنة. وهذا سيوفّر قدراً كبيراً من الحرية، كحرية المشاهد في أن يختار الاتجاه الذي ينظر إليه في السينما. ومثل هذا موجود في المسرح الكلامي منذ زمن بعيد، بل وحتى المسرحيات الغامضة في العصور الوسطى كانت تشبه المسرح المتزامن.

فإذا سيكون من أمر رواء القصص؟ فالقصة تعتمد على منطق التسلسل المتتابع للأحداث. بل وكنت أنت كشفت عن ولعك الشديد بالقص في عمليكَ الذين قصّا حكايتهما من «الموطن».

قد كنت مصاباً دائماً على نحو فاجع بالالتزام بالتسلسل المتتابع. ويتطلب إدخال التزامن في التسلسل المتتابع لفقصة من القصص الجوهري إلى حيل في الإخراج، من مثل المونتاج المتوازي للصور، وتصوير الحفلات مرّة، وتصوير المديّات في مواضع أخرى، أو ترتيب المشاهد ذات الزمن الواحد أصلاً على نحو متتال. والحقيقة أنّ الشاشات التي يمكن استخدامها في السينما المتزامنة معروفة منذ حين بعيد، فتراها في المعارض، والمناسبات، وفي قاعات الفنادق، وفي محطات القطار، وفي المطارات. فترى الصور تُعرض في كلّ مكان. فإما من مفاجأة رائعة لو أمكن عرض قصة واحدة على الشاشات مجتمعة. فيمكن أن يكون ذلك خلاصاً لو ينتج فجأة عن فوضى الصور شيئاً قصة من القصص.

تتحدّث في كتابك «صور تتحرّك» عن إعادة ولادة الأسطورة من خلال شبكات الحاسوب. وأنت تحلم بأفلام لما مواصفات الروايات. فما هي تلك الأفلام؟

أولاً، هذا ليس أمراً جديداً، فكلّ قصص الميثولوجيا اليونانية متداخل بعضها في بعض. وليس ينشأ هذا التداخل من فرد وحيد، وإنّما هي نسيج عدّة أجيال. ويعرف تاريخ الفلم خصوصاً ميثولوجية كذلك، مثل وحش فرانكشتاين، أو كينغ كونغ، أو شارلوت. غير أنّ تشكّل الأسطورة بقي أبداً في



المخرج السينمائي إدغار باتس

هذا هو أحد أسرار المهرجانات، حيث يتجلّى الإحساس بالجماعة. أمّا الإجابة عن السؤال حول وجه الخلاف بين سينما المستقبل والفلم المعروض في المهرجانات السينمائية من جهة وبين السينما العادية اليوم فبسيطة: فالفارق بين هذه وتلك هو التصفيق. فعند نشأة السينما كان النظارة يصيّقون بعد انتهاء الفلم، وكان المقصود بالتصفيق حينها القام على عرض الفلم، لقدرة على التحكم بتلك الآلات الجديدة، ولأنّه الوحيد من المشاركين في الفلم الذي كان حاضراً بين النظارة. وتلا ذلك أنّ شارك آخرون في العرض السينمائي الحيّ: راوي السينما، والموسيقى، ثمّ ظهور أبطال الفلم في دار العرض. فبينما أنّ نرجع إلى السينما مصيّقين وأنّ نعيد إدخال العناصر الحيّة إليها. فإذا ما أحسن المشاهد أنّ الذي يراه قبلته ليس سوى صورة مخزّنة فلن يصيّق. فهو ما غادر الجدران الأربعة التي يسكنها إلى حاجته إلى الجماعة، ويندرج في هذه الحاجة إحساسه بقدرة على التعبير عن نفسه، وبقدرته على تأكيد وجوده. فالتناس يدركون من خلال التصفيق أنّهم موجودون. فالجمهور هو منتج الفلم.

ما التأثير الذي سيصيب الصور نفسها؟ ما هي تبعات التطوّر التقني على جماليات السينما وما يروى فيها من قصص؟

قائما في أن يقضي هذا إلى ضياع الفردية والحرية في الإنتاج . فأننا أرى فعلاً أنه سيكون بإمكان المرء ، بالاستعانة بآلات بسيطة ، إنتاج أفلام رائعة في عيَّات المنازل ، غير أنَّ السؤال هو : من ستتاح له فرصة مشاهدة هذه الأفلام ، أي هل ستتاح للمنتج السينمائي فرصة الدلوف إلى شبكة التوزيع الكبيرة للأفلام ، أم أنَّ طرق التوزيع ستكون متركزة على الشركات ؟ ولنا كنثُ مثلاً إلى التشاؤم ، فإنِّي أخشى ألا تغدَّى الشبكة عن طريق الأفراد .

فهل هذا الخوف هو دافعك إلى العمل في سينما المستقبل ؟ لم يوجد في جيلك عدد أكبر من رؤاد العصر الإلكتروني من عدد أبناء جيل الشباب ؟

لقد نشأنا على تصوُّر مفاده أنَّ المرء يستطيع من خلال العلم ، والتقنية ، والطب ، وسوى ذلك أن يقود العلم إلى سبل أفضل . أنا ابن العشرين فقد نشأ على قمره الأوزون ، وهو لا يؤمن بما تؤمن نحن به . فهل من سبيل أمام اليافين اليوم سوى أن يتجاهلوا خوفهم من المستقبل ، وأن يسعوا إلى الاستمتاع بواقعهم قدر المستطاع ؟ وينسجم مع هذا الحزن الحيائي الأعمال الكوميدية ، وينسجم معه كذلك أن يسعى الشباب من خرَّيجي الكلية العليا للسينما إلى تحقيق نجاح مهني . وأنت تحسُّ بالحاجة إلى الأمان حتَّى لدى المخرجين الشباب الأذكياء ، من مثل كارولينا لينك ، فتنسك هذه الحاجة على مستوى القصر والإخراج في أعمالها . فمن يولد اليوم له حظٌّ من المستقبل أيسر من حظِّنا . لذا ، ما نزال نحن الأكبر سناً المسؤولين عن المستقبل .

كيف ستستطيع ، مع أنك كنت أحد أبطال بيان أوبرهاوزن عام 1962 ، أن تطالب اليوم برفع الدعم الحكومي للأفلام ، بعدما كان هذا الدعم يُمَدُّ أحد الإنجازات الحاسمة التي استطاع المؤلفون السينمائيون تحقيقها . ألا تسلب الجيل الأصغر بذلك الأمل البعير بالمستقبل الذي بقي لهم ؟

إنَّ المطالبة برفع الدعم عن الأفلام هي بطبيعة الحال شكل من أشكال الاستفزاز . غير أنني أسأله ، على أيَّة حال ، ألا ينبغي على أحد الأجيال أن يَرَّ بفترة ضيق مالي حتَّى ينسئ بناء هياكل جديدة ، أكثر جدوى ، للتحويل ؟ لقد أردنا يومها الحصول على الدعم كي لا نخضع الثقافة للمنافسة التجارية ،

بداياته ، إذ كانت القرارات المتعلقة بالإنتاج تمنع ذلك دائماً ؛ لأنها كانت تلجُّ على الأصل ، على الجديد . وما أن تصبح وسائل الاتصال البصرية السريعة في متناول الجميع ، وما أن يصبح الجمهور ذا رأي واحد ، حتَّى يمكن لهذه الأساطير أن تتشكَّل . لهذا ، فإنَّ السينما التي أحلم بها تشتمل على دأزين للسينما دائماً دار تُعرض فيها الأفلام الجديدة التي تتحلَّل فيها الأفلام من الأحياز التقليدية ، ودار أخرى للأفلام القديمة التي يعاود الناس مشاهدتها ، دار من أجل الالتقاء بتأرجح الفلم . فلا يمكن أن تكون سينما روائية لا تتذرَّج تاريخها .

فإذا ما انشغل الجميع بنسج قصصهم من الأساطير ، فإذا بقي للمؤلف السينمائي ، فهل ستصحب مهنة المؤلف السينمائي قريباً مهنة من الماضي ؟

لا ، فهذه المهنة ستبقى موجودة ، غير أنَّ حدودها ستتغيَّر . فلن يكون معيار التأليف السينمائي هو الأصالة والفرق بين المؤلف السينمائي وسواه من المؤلفات السينمائية ، وإنَّما الاشتراك بين هذا المؤلف وسواه من المؤلفات . فقد ظلَّت إمكانياتنا حتَّى الآن محدودة بالتزامنا بحقوق التأليف وإيراعات قواعد المنافسة بين المنتجين . ونحن المؤلفين لا نكاد الآن نغزو على اقتباس شيء ما من زميل ما احتراماً لحقوق التأليف والتزاماً بقواعد اللياقة وتقادماً لخطِّ من صممنا . لكنني أستطيع أن أتصوَّر في المستقبل وضماً لا يُمَثِّل فيه هذا التجاوز لحقوق خطراً على وجود المؤلف السينمائي .

فكيف سيعمل المؤلف السينمائي في المستقبل ، جالسا أمام الحاسوب في عيَّة المنزل ، أم موطئاً لدى إحدى الشركات الكبيرة العاملة في مجال وسائل الاتصال ؟

سيكون نمط النوعان كلاهما من المؤلفين السينمائيين ، غير أنَّ الصور لن تنتج ، في أيَّة حال ، عند تصويرها ، وإنَّما في مرحلة ما بعد الإنتاج . فكلُّ صورة صنعناها بألة التصوير ، يمكن أن تُعالج بعد هذا ، وكذلك على نحو أكبر بكثير ممَّا كان ممكناً باستخدام الخدع التصويرية . فيمكن التعديل في كلِّ عنصر من عناصر الصورة : الناس ، والوقت ، والزمان ، والحركات . وسيفتح ذلك عالماً واسعاً من الناحيتين الفنيَّة والتجارية . ويجدر بنا ألا نخشى أن نصرفنا التقنيات الحديثة عن الأحلام القديمة . على أيَّ أرى ، في كلِّ حال ، الخطر

قال فلم الألماني فلم ستوديو. وهذا أثر من آثار البروتستانتية التي طبعت الألمان بطابعها إلى حد بعيد. فنحن شعب يعتني بالكلمة وبالتصوّرات. فنحن نعتني بالحديث للعالم عن الأشياء التي نفكر بها أكثر مما نعتني بوصف الأماكن التي نعيش فيها. غير أنه ينبغي علينا أن ندرك أنّ جيراننا همّيون بعرفة الطريقة التي نعيش عليها. أمّا في أفلام البلدان الكاثوليكية، إيطاليا خاصة، فإنّ المدن والريف حاضران في الأفلام دائماً لا يغيبان؛ فكلّ يعرف أنّ فيليني مولود في ريبي.

ومنذ أنّ أخرجت «الموطن» والكلّ يعرف أنّك من أبناء هوشروك.

لأنّني كاثوليكي، ولأنّني أعدّ استثناء.

ما الذي ينبغي تغييره في السياسة السينمائية الأوروبية؟

إنّ السياسة السينمائية الأوروبية أشدّ احتراماً من نظيرتها الألمانية؛ فما يحدث في بروكسل فضيحة من الفضائح. فليس بحجة سياسة ثقافية، وإنّما سياسة مال. فالمر يفترض هناك أنّ السينما الأوروبية لن تفسد ممّا تعاني منه حتّى توجد شركات إنتاج ضخمة كالموجودة في هوليوود. والواقع أنّ الاستثمارات، إن بقيت مستمرة في المستقبل، يجب أن تُحفّض في مجال الإنتاج وأن تزداد في مجال التوزيع. ثمّ إنّي أقترح، إلى ذلك، دعم بناء دور جديدة للسينما. فإذا ما كان على دار السينما أن تفي بشروط معيارية وتقنية معينة، وأن تلزم بأن تبلغ حصّة الأفلام الأوروبية فيها ما لا يقلّ عن 60 في المئة من مجموع ما يُعرض، فلا بدّ عندها أن يدفع الاتحاد الأوروبي نفقات البناء. وثمة منذ سنوات دعم لدور السينما يقدّمه الاتحاد الأوروبي لبناء دور للسينما، غير أنّ ما يبيد أكوام متفرقة. فعند الاتحاد الأوروبي من السلطة والمال ما يكفي لبناء شبكة من دور العرض تترك في الجمهور الإحساس بأنّه يوم يدخل إليها بأنّه لا يذهب إلى الماضي بل إلى الغد الذي ستلقى فيه السينما مستقبلها، لتكون في الصدارة، ولتكون أوروبية.

والأمر لكان ضاع قدر من الهوية الاجتماعية. وكان لتقسيم ألمانيا أثر في ذلك أيضاً، فالسياسة الثقافية هي أيضاً سياسة تُصل بالهوية.

وكان من نتائج العولمة أنّ انغكت المسألة المالية من الارتباط بالحدود الإقليمية. فالدولة لم تعد قادرة على تحديد طبيعة الدعم الثقافي، والدولة لم تعد تضفي هوية بعد، فهي إذن ليست جزءاً من الثقافة. فيكون من نتيجة ذلك أنّ الدولة لم تعد تصلح بعد طرفاً في العملية الثقافية. فدعم الأفلام ليس مسألة تتعلق بالسياسة الثقافية اليوم، وإنّما مسألة تُصل بالسياسة المحلية.

فمن سيؤمّل الأفلام في المستقبل؟

لن يؤمّل الأفلام من مصادر وطنية. ولن يستطيع فلم سينمائي أن يسدّ ثقافته في مساحة مثل مساحة جمهورية ألمانيا الاتحادية، وإنّما في سوق بحجم أوروبا. وحتّى تنشأ في أوروبا بنية قادرة على إنتاج أفلام أوروبية مشتركة فلا بدّ أن يصبح تأليف الأفلام وإخراجها أوروبي الطابع كذلك. ولست أقصد بذلك الأموال الأوروبية الجاهزة لدى المجموعة الأوروبية، فهذه ليست سوى سوء فهم صادر عن بروكسل. وقد كانت السينما الأوروبية موجودة يوماً، فقد كان فيليني، ودي سيكا، أو تروفو أوروبيين كباراً؛ إذ قسّموا قصصاً إيطالية أو فرنسية خالصة، إلّا أنّهم وموهبوا بإعدادات أوروبية. فقد كانوا من أتباع الحياة الثقافية الأوروبية، وحملوا التاريخ الثقافي لأوروبا في أفئدتهم؛ فالشعور بالهوية المشتركة لا يتكوّن، في اعتقادي، إلّا إذا جرى كلّ ممّا قصصه الآخر باستمرار، ولا أعرف لذلك وسيلة أفضل من السينما.

لكنّ الفلم الألماني لا يستطيع أن يساهم في ذلك كثيراً؛ فالسينما الألمانية لم تقصّر في السنوات الأخيرة قصصاً من الحاضر.

وهذا خطأ كبير، إذ يبدو أنّ كثيراً من المخرجين يعتقدون أنّ الأوروبيين الآخرين غير مهتمّين بمثل هذه الأفلام.

هل يرجع ذلك إلى أنّ الألمان باتوا يتوجّسون خيفة من كلّ ما هو وطني منذ أنّ كانت الوطنية الاشتراكية (النازية)؟

بل إنّ المسألة ترجع إلى أبعد من ذلك. فلم تتصنّف السينما الألمانية في عهد حكومة فايمار مشاهد من البيئة الألمانية.

سخرية لاذعة ومشاهد موحشة وفكاهة سوداء وإثارة فلسفية أربعة أفلام ألمانية جديدة

هيلين مكلينبورغر

تداخلت مشاهد المعلم البرّاقة بفعل أضواء الشموع واحدها في الآخر. فالصراعات والقصص الفردية تتداخل بعضها في بعض وتترامح بعضها على بعض على نحو يزداد عنفاً وتقلّباتاً، ثم تتصاعد لتصبح سلسلة متتالية من الهزائم والانتصارات التي يمرّ بها أبطال الفيلم، لتنتهي إلى عدد كبير من الكوارث الصغيرة، وإلى كارثة كبيرة واحدة.

وكان ديتل تماون مدّة ثلاثة أعوام مع صديقه باترك زوسكند، مؤلف رواية «العطر» الناجحة، على كتابة سيناريو هذا الفيلم الذي أقيم بالانسجام، حتّى في أدقّ تفاصيله. وكان «روسي» حاز جائزة وزير الداخلية الألماني لأفضل سيناريو، وجائزة إرنست لوبيتش لهذا العام، وجائزة الفيلم البافاري، وفتح الفيلم كذلك لجائزة الفيلم الاتحادي لعام 1997. فبدأ عرض الفيلم على الجمهور بعدما كان حاز كلّ هذه الجوائز.

أمّا فولفغانغ بيكر (2) فيعرض في فلمه «الحياة في ورشة البناء» لعالم مختلف تماماً. فيعرض الفيلم صوفاً لمدينة باردة، مليئة بالمتاحات، تمرّ بفترة تحوّل، صور لحياة هامشية، وعلاقة حبّ في المطر والتلج. أمّا عنوان الفيلم نفسه فيحمل مضامين بعيدة. فأبطال الفيلم ما يزالون يبنون حياتهم، ويركّبون أجزأها. ويبدو كلّ شيء هئلاً، وكلّ مضي باحثاً عن نفسه، وعن الآخرين، وعن قليل من السعادة والحبّ. ومضي الفيلم حتّى يتعرّف المشاهد كلّ القصص، وكلّ الوجوه لفتيان العصابات، والجملة، والسفهاء، والفاشلين، ثم يتوقّع المشاهد حدوث شيء في الفيلم، غير أنّ هذا لا يحدث. ومضي فلم فولفغانغ بيكر في مسيره المتشدد. فعل الرغم من

شهد نصف العام الأخير، كما كان الحال قبله، عرض أفلام تميّزت من سواها من الأفلام الكثيرة التي عُرضت، على أنّ هذه الأفلام، وإن اشتركت في التميز، إلا أنّ الأسباب في ذلك تعدّدت.

فبعدما كان هيلموت ديتل (1)، وهو يُعدّ أكثر المخرجين الألمان إخراجاً للأعمال الساخرة، توقّف عن الإخراج مدّة خمسة أعوام، عاد الآن يعمل نال عليه إطرأً وتقديراً. وكان هذا المخرج أخرج فلم «شتونك»، وحاز به نجاحاً كبيراً، وسخر فيه من المهازيل التي اقترنت بمذكرات هتلر المرتقّة، وفتح بسبب هذا الفيلم لنيل جائزة الأوسكار. أمّا اليوم فقد تناول ديتل بفلمه الجديد «روسي» أبناء صنعتهم بالسخرية. وقد كانت الجساعات المتحدّقة أثيرة دائماً عنده، وأولاهها كثيراً من سخريته اللاذعة الحبيثة. وهذا الفيلم الذي بدأ عرضه في أواخر شهر يناير حكاية كثيرة الأحداث، تتناول الجنون المائل في صناعة الأفلام. وشارك في التمثيل في هذا الفيلم ممثلون كبار، بما في ذلك ممثلو الأدوار الثانوية. أمّا قصة الفيلم فيسبطة، ينوي منتج (هاينز لاوترباخ)، ومخرج (غوتس غيورغه) عمل فلم يحقّق نجاحاً كبيراً، غير أنّ مؤلّف الروايات البليّحة الغريب الأطوار (يوآخيم كرول) يرفض إعطاءه روايته الناجحة ليعمل منها فلم. فيكون من أثر ذلك أن تضيق ثلاثة البهوك التي اقترض منها المنتج النطاق عليه ليعجزه عن سداد ديونه التي بلغت الملايين. وتخلط الأمور من حوله إمّا اختلاط في مزيج من السكاهية، والحبّ، والعواطف، والغيرة، واليأس. وتكاد أحداث القصة كلّها تجري في مساء واحد، وفي مكان واحد، وذلك في «روسي»، وهو مطعم للتحذلقين.

وكان في اجتماع الزمان والمكان في الفيلم عبثاً على المخرج. فقد

(1) Helmut Dietl (2) Wolfgang Becker



علي علي محمود إلى سار فينيل «كوكبا»



الصورة العليا: مشيد من البير التاجح «الذئب جلي»
 صورة النجاة: مارتن (أول تشايفز) يفتح الدخان
 في سلاط في وجه روبي. الصورة السفلى: مخفية
 من قبل نهاية الطبقة المخرج ديم فيندور

ما يليثا أن يفترًا من «جناس الموت» الذي بالمستشفى، ويسرقان، وهما في غاية البهجة والسكّر سيارة مرسيدس زرقاء زرقاء المماء من نوع كوبيه، ويعضبان بأقصى سرعة إلى أكبر مغامرة لهما، ولعلها آخر مغامرة كذلك في حياتهما. فلا بأس على صاحبينا فيها فعلا، غير أنّ السيارة السكوبية كانت ملصًا لجرمين، لم يروا في الأمر طرافة أبدًا. ويعثر مارتين ورودي في السيّارة على مدسّسات، فيستعنان بها على تصديق قانونة الوقود، ويستخدمانها كذلك في استخلاص ثنائين ألف مارك من أحد البنوك، بأسلوب لطيف حازم في أن ممّا، فهما يونيان السفر إلى البحر، والمسألة تستلزم بعض المال. غير أنّ ذلك يجمع الشرطة إلى المجرمين في ملاحظتهما. ويبدأ ورم مارتين بالظهور، ويتجسّ لاثنتين أنّ رودي من الموت. غير أنّ حالة مارتين ما تلبث أنّ تعود فتتحسّن، فيتران في نزل فاخر، ويطعمان فاخر الطعام، ويدوّنان، بعدما يكونان أكثرًا من شرب الشبانيا، أمانهما. أمّا في الصباح التالي فيستيقظان على صوت الشرطة تداوم المكان، فيشخّذ مارتين ورودي رهينة له، فيفرّان ممّا، وذلك مؤقتًا، فعلى طريق تحسّ به حقول الذرة يتقابل المجرمون والشرطة في ملاحظتهما، ويقف مارتين ورودي بين النارين، ويظهر أنّ المغامرة بلغت غايتها، غير أنّ مارتين ينطلق عبر حقول الذرة ناجيًا من الملاحقة، ويزداد الزمن إلحاحًا، فالعترات بين التوبات التي تصيب مارتين تندو أقصر، والبحر ما يزال ينتظر.

«فالذئ على بؤابة المماء» هو الرُّد على الأفلام الألمانية المبتذلة التي تتناول موضوع الأمراض العضال رامية إلى إثارة مشاعر المشاهد. فالفلم مليء بالحفّة والبهجة، والسخرية الموداء، والتحوّلات المفاجئة، والسرعة، كما أنّ مثليه من الطراز الأوّل. وهذه هي أقلّ مرّة يتولّى فيها تيل شفايفر الإنتاج بالإضافة إلى التمثيل. أمّا توماس يان، وهو يشتغل بصناعة الأفلام منذ صغره، انطلاقًا من عشقه لها دون أن يكون درس الأمر دراسة أكاديمية، فقد كتب سيناريو الفلم وتولّى الإخراج كذلك. ويقال إنّ لديه خمسة عشر سيناريو آخر لم يكشف عنها بعد، فلو فعل لرأينا منها عجبًا.

ولا بدّ أنّ فيم فينדרز أحسّ بالإطرار، ففي الحفلة المسائية للمهرجان الفلم المحمين في كان الفرنسية لم يعرض فلم محليّ، وإنّما فلمه الجديد «نهاية العنف». وهو فلم أحمية، يتحدث

كلّ ما يصيب شخص الفلم من مصائب وضربات للقدّر، فإنّ الفلم ينضوي على شيء مريح: فالحياة يمكن أن تكون دائمًا هكذا، مثلما هو الحال في الصورة الختامية للفلم، والتي تظهر فيها بحيرة متجمّدة، فتعني عقود بطولها حتّى يفرّق الموت بين هؤلاء الأشخاص. ويعرض بيكر لقصص مدينة كبيرة موحشة، غير ذات غاية، كما هو الحال في الحياة الحقيقية. ولكنّ، عندما يبلغ سوه الحال بشخص الفلم مداه، تنبعث دعابة لجأة، أو مواقف صغيرة مضحكة. فالفلم يشتمل على نبرات مختلفة. وتدور حول البطل، واسمه نيبيل (أي ضباب)، وليس هذا الاسم من باب الصدفة، علامة تساؤل كبيرة، فربّما أصيب نيبيل (يورغن فوجل) بالعدوى بمرض الأيدز عن طريق موني، وربّما عجز عن العثور على وظيفة في يوم من الأيام، واضطرّ إلى تدبّر أمره عاطلًا عن العمل، بل وقد يحوز السعادة لدى فيرا أحميلة ذات المستوى الفكري العالي. ولا يجيب الفلم عن هذه الأسئلة، وإنّما ينسحب من القصة، كماير السبيل الذي ينصرف بعدما يكون اكتفى بما رآه.

أمّا فلم «الذئ على بؤابة المماء» فلم قلّ نظيره في الأفلام الألمانية. وهو فلم ناجح، أقبل الجمهور على مشاهدته بشدّة منذ أن بدأ عرضه في دور السينما في نهاية شهر فبراير الفائت. ولم يُقدّم فلم حزلي ألماني من هذا النوع منذ فلم «الرجل المتأثّر». والواقع أنّ المخرجين الألمان يحسنون على مثل هذه الأفلام الحزلية، غير أنّه يبدو أنّ الحس الحزلي الألماني لا يتدقّقه سوى الألمان، وهذا يفسّر ما لقيه هذا الفلم من إقبال ضئيل خارج ألمانيا. أمّا فلم «الذئ على بؤابة المماء» فليس فلم حزليًا، وإنّما هو فلم فكاهي أحيانًا، وفلم حزين أحيانًا أخرى، لكسّته فلم مثير في كلّ حال، مارتين (تيل شفايفر) ورودي (جان جوزيف ليفرز) يعرفان أنّه لم تبق أمامها فسحة كبيرة من العيش، ففي رأس مارتين ورم سرطان دماغي يحجم كرة المضرب، ورودي مصاب بسرطان العظام في مراحله المتقدّمة. ولا يجمع هذا المصير المشترك هذين الشخصين القريبين من الموت على نحو خاصّ، ولا يغير من ذلك سوى الجرعات الأولى من شراب التكيلا المسكر، حين يعرف مارتين أنّ رودي لم ير البحر أبدًا، فيقول له: «تخيّل أنّهم يتحدّثون في عالم الموتى عن البحر، وعن جماله، أمّا أنت، فإنّ لم تر في حياتك البحر، فستجلس جانبًا دون أن تستطيع المشاركة في الحديث». ❦

عنهم مقصود تمامًا، إذ أنَّ فينדרز يتوقَّع بذلك على نفسه وعلى العاملين في الأوساط السينمائية. وتقرن حلقات سلسلة الدوافع في الفيلم واحدتها بالأخرى على نحو متقن بحيث يصل الفيلم آخر الأمر إلى مجرى الأحداث معقول، فكلُّ ما يجري راجع على مكتب التحقيقات الفيدرالي المتأمر، والذي يحاول أن يصل إلى «نهاية للعنف» عن طريق الدولة التي تراقب كلَّ شيء باستخدام الفيديو. غير أنَّ فينדרز لا يكون فينדרز إن لم تكن الشطلحات الفكرية أمَّ لديه من مجرى أحداث الفيلم. فإن أحبَّ الأساليب لديه أن يحقق لنفسه تصوُّراً عن الأشياء، ثمَّ أن يعود فيشكِّك في هذا التصوُّر. وهذا يكون فلم «نهاية العنف» فلمًا كاملاً، فشاهده بالغة الجمال، وقصَّته جميلة، متداخلة على عدَّة مستويات، غير أنَّ الرسالة التي يحملها الفيلم مبتذلة. فهو يخلص إلى أنَّ العالم يشبه دولة أورويل، وإلى العجز عن الاتصال في زمان وسائل الاتصال المتقدمة. إذن، ماذا بعد؟ فقد عجز هذا الشاعر الذي ينظم الصور عن النطق بلسان الفيلسوف والواعظ. وأما السعفة الذهبية التي حازها عام 1984 على فلمه «باريس تكساس» فلم يتسنى له أن يحملها معه إلى البيت هذه المرة.


عن العنف دون أن يعرض مشاهده على نحو متواصل على الشاشة. وقد حاول فينדרز في هذا الفيلم أن يقدِّم فلم إثارة فلسفي فأنهى إلى تقديم فلم ساخر صخرية مرَّة. والفلم يتسم بجديَّة لا تنصرف إلى العبث إلاَّ بمحدود، وهي الجديَّة المعروفة عن الألمان. ويعرض الفيلم لنحو عشرة من الشخص، ليس يجمع بينهم في الأصل شيء، إلاَّ العنف المعاصر الذي يصحج على صدر المدينة كالضباب، ويمنع عنهم الهواء. فثُمَّ المنتج الذي يسكن في هوليوود (بيل بولمان) ويعيش في فيلا رائعة معزولة تشرف على هوليوود، فاقدًا الإحساس بالشيء الذي يبيد الحياة، العزلة، والتي تقضي آخر الأمر على زواجه. وهو يعمل على إنتاج أفلام العنف، ثمَّ يلتقى هو الآخر حادثة نتيجة للعنف. وهناك أيضًا عالم الفلك المختص بالحاسوب الذي يعمل لحسابه الخاص (غابريل بايرن)، والذي يقبع في مرصده الفلكي، يصمِّم نظامًا للرقابة الأمنية، ثمَّ يكتشف أنَّ النظام يراقبه هو أيضًا. وهناك أيضًا قاتلان أبلهان، وموظف جنائي يحمل درجة الدكتوراه في الطب، وممثلة مشاهد خطيرة سريعة البديهة (تريسي ليند)، وعدد كبير من العاملين في صناعة الأفلام، ويستائيان مكسيكيان. إنَّ عرض هذه الشخص على نحو يطابق الصورة النمطية المألوفة

ثبات سريع

هل يكفّ المجتمع المعلوماتي
الحواسن عن العمل؟

هورست كورنيسكي

ظاهر الأمر أنَّ تصوُّر ما بعد الحداثة للاتِّصالات الشاملة يوجِّد بين الفئات في المجتمع الواحد، بل وبين القارات أيضًا. وبجنيء هذا في زمن تتفرَّق فيه المجتمعات واحدها عن ثانية، وتتفتي فيه القرية المذمومة بين المجتمعات. ويقابل التفرُّق في المجتمع والاعتراب المتزايد الذي يهدِّد أفرادها الأمل بأنَّ تفضي إزالة كلِّ المتناقضات إلى الوحدة في الحيز الواقعي الافتراضي. فشغف الإنسان بقدرته العالمية على الاتِّصال بالماضي والحاضر تدفع به إلى اعتبار أنَّ العالم قد غدا أخيرًا ملكًا له. فالإنسان قد صار جزءًا من نسج هذا الكائن الخارق. فإذا ما أخذنا بما يقوله القانون على وسائل



الاتصال وعمل مواقع السلطة فإنَّ في هذا تحقيق حاجة عامة، وفيه، إلى ذلك، إيدان بيد عصر جديد. ويسمى المجتمع في المستقبل إلى أنَّ تجمع «المعرفة الإنسانية كلها، شاملة البيانات التاريخية والمادة بحيث تجعل في كلِّ الأوقات تحت تصرف أفرادها، وبحيث يتيح لهم الاتصال بعضهم ببعض إنَّ شاءوا، ليتبادلوا التصورات والآراء، ولينقلوا بسرعة الضوء إلى أيِّ مكان، وإلى أيِّ زمانٍ يشاءون. فإذا ما تسبَّى هذا المجتمع، يكون قد ألقى عن قصد العمل بالقانون القائل بعدم جواز وجود الشيء الواحد في مكانين مختلفين في اللحظة نفسها. فيستطيع المجتمع عندها

بالاستعانة بوسائل الاتصال أنَّ يخلق حضورًا عالمًا للأشياء كان محصورًا حتَّى حينه في الألهة. فالمرعة الهائلة في نقل المعلومات، والقدر الضخم من البيانات المتاحة تجعل العالم يبدو كأنه وحدة مترامنة، تتوحد فيها الأزمنة التاريخية والأحياء المكانية من خلال الشاشة وبحسب الزمن الحقيقي معًا.

وبعدما فشلت كلُّ التصورات الاجتماعية حلَّ عملها اليوم أمل جديد؛ إذ تلوح في الأفق الواقعية الافتراضية للحيز المعلوماتي، والذي يتحرَّر فيه الأفراد أخيرًا من كلِّ المعوقات التي لا يمكن التنبُّؤ بها للواقع المادي، فيستطيعون السباحة

الراس. فيتحوّل رأسه إلى حجرة موسيقية افتراضية، فيحسب لهذا أنّه يشارك في وعي لاستقبال أوسع للحواس، مع أنّ الأمر في الواقع يشتمل على اختزال لأجزاء من الواقع. فالموسيقى تصبح واضحة ووضوحاً مفرطاً، لأنّها تُقَيِّم من كلّ العناصر المربكة، أي من نفايات العالم المادّي.

ونعرف هذا الاختزال للحواس على نحو أكبر بكثير من خلال الصور التي تصلنا إلكترونياً على شاشات الحاسوب أو التلفاز. ونحن اعتدنا أنّ نعيد ترجمة الإشارات التي نراها على الشاشة عقلياً إلى صور حقيقية، غير أنّنا نبلغ تلقائياً حدود هذه القدرة عندما تظهر إشارات ليس لها صلة بمجال إدراكنا. والدخول عن طريق الحواس إلى عالم الأشياء غير ممكن في صور ألعاب الفيديو؛ لأنّ الطبيعة غير المادية للصورة الإلكترونية لا تتيح لنا الدخول إلى الواقع والإدراك إلى من خلال رموز وإشارات.

وحقّق ولو اقترضنا أنّه يمكن تحسين النوعية السيئة للصور من خلال تحسين درجة نقاء صور ألعاب الفيديو مستقبلاً، فيبقى أنّ الألوان الناشئة إلكترونياً في هذه الصور تتأثر الألوان الحقيقية من حيث طريقة نشوئها، إذ هي غير ناشئة عن انعكاس الضوء. أضف إلى ذلك أنّ الصور في ألعاب الفيديو مسطّحة. وحقّق ولو أمكن إيجاد تقنية للصور الثلاثية الأبعاد سهلة الاستعمال فإنّ المحاولة لطبع وسيلة من وسائل الاتصال بالطابع الواقعي ستفشل، ما دامت هذه الوسيلة صُنعت لتلبي حاجات الإنسان في الحرب والإدمان. فلا هي تنقل إلينا الواقع، ولا حتّى نسخة منه، لأنّها كانت هيئة تلك النسخة. ونحسّ لا ندرک الواقع الحيّ إلا بفضل قدرتنا على التدرّج المشوّعة بإدراكنا الحيّ. أمّا الصور في ألعاب الفيديو فلها، على العكس من ذلك، وظيفة مختلفة تماماً. فهذه الصور تفرّي الناظر بوصفها مجموعة غير مادية من النقاط الضوئية، وكأنّها مصابيح ليلية مضطّلة في الأرض المليئة بالسبخات، إلى عالم من الهلوسة، يتّخذها اللاعب وسيلة للهرب من عالمه.

أمّا اللوحة المرسومة، بل وحقّق الصورة الفوتوغرافية، فلها كيان دائم، لها سطح كائن شيء من الأشياء، ويمكن للأعين تحسّس هذا الكيان، فأنفّر شئني حتّى عندما يكون فنّاً مجرّداً. ويعين على ذلك انعكاس الضوء من خلال الألوان والأشكال، ممّا يتيح المجال للدخول إلى عالم اللوحة وتأويلها وإدراكها، بما يتناسب مع التجارب الواقعية المادية لدى

في تيّار البيانات، لتحلّهم أجهزة التلمية الإلكترونية إلى مجالات جديدة. وقد وصف بول فيريلو (1) العهد الجديد بأنّه عهد المرحّة المطلقة، فستستخدم الأجهزة الإلكترونية قد تجاوزوا منذ عهد بعيد حدود المكان والزمان، أي كلّ المجالات لتعلّم أشياء جديدة، وحن الآن وقت ركوب المركبة الأخيرة، ألا وهي الحاسوب، ليسيروا على الطريق السريع للبيانات، ليتجاوزوا هناك قانون عدم جواز الوجود في مكانين مختلفين في اللحظة نفسها، وليعيشوا الماضي والحاضر في الزمان المطلق. غير أنّ المرحّة المطلقة تعني في الوقت نفسه الثبات، والحضور الشامل لا يتّيح أيّ مجال للحركة، وتحويل الأشياء المدركة بالحواس إلى صور متقبّلة، أي تحويل كلّ ما هو ماديّ إلى ضوء يعني ضياع إمكانات مهمة من إمكانات الإنسان على تحديد الزمان والمكان، وبصورة خاصّة ضياع الاتصال الماديّ الذي هو الأساس الأوّل في الحياة الاجتماعية. فنحن نعيش في عملية تجريد مريعة لا يمتدني نتيجة لما الزمان والمكان اللذان ينظّم الفرد من خلالها حياته من مجال الإدراك نحسّ، بل وتفقد الحواس الأساسية أيضاً مثل الحسّ، والذوق، والثمّ وظيفتها في تحقيق الاتصال مع الأشياء، فتضمر هذه الحواس بتقلّص المجال الذي يمكن أن تعمل فيه. فليس من باب المصادفة أنّ بيل غيتس، مخترع نظام الحاسوب م من دوز معروف بأنّه لا يعيش إلّا على شراب الكوكاكولا والوجبات المريعة، شأنه في ذلك شأن «جيل المرحّة» في العالم كلّ.

وتبنى العلاقات الاجتماعية على الاتصال بالحواس، فالحمّ، والذوق، والثمّ، والسمع، والبصر هي الأساس في التعامل الماديّ للناس مع المجتمع، وفي تنظيم علاقاتهم بعضهم ببعض وبالأشياء المادية في محيطهم. ومع أنّ السمع والبصر هما أكثر تجريداً من سواهما من وسائل الإدراك، إلّا أنّهما يمثّلان الصلة المادية بالعالم من حولنا. فالسمع أداة لسماع الموسيقى، للإحساس بها، واستبانتها، أداة لإدراك الحيّز والعالم من خلال الأصوات، غير أنّ استخدام قرص مدجج يمكن أن ينفي هذا الإدراك من الواقع إلى حيّز غير واقعي. فالشكل الذي يتمّ به القرص المدجج بعيد عن حقيقة الحياة، وهو يخطف السامع إلى عالم آخر، وخاصّة إذا كان عزّلت عنه الأصوات الموجودة في محيطه باستخدام سماعات

(1) Paul Virilio

الفرد. وهذا ما لا تطيق صور ألعاب الفيديو صنعه ابتداءً. ومع أنّ البصر إذا ما قورن بالحنّ، والشمّ، والذوق من الحواس الأخرى كان أكثر صور الإدراك الحيّتي تجريداً، إلّا أنّ العينين تتصلان بأعضاء الإدراك الأخرى أيضاً وثيقاً. وهذه الحواس شأنها شأن الحواس الأخرى، لا تحسّ إلّا بأشياء يمكن إدراكها، بحيث تنقل الإحساس بها إلى العقل ليقوم هو بإدراكها. ويستخدم الإنسان الحواس ليدرك بها عالم الأشياء، ويحوّل ما يجمعه من انطباعات إلى خبرات تعينه على إدراك الزمان والمكان.

ومن خلال إدراك الإنسان للمكان الذي يتحرّك فيه ويتعامل فيه مع الآخرين بوصفه كائنًا ثلاثي الأبعاد، ومن خلال إدراكه للزمان الذي يتيح له إدراك الإحساس التاريخي، تتشكّل القدرة على التذكّر والإحساس بالتاريخ. ونسعى وسائل الاتصال الإلكترونية اليوم إلى ملأ الأوساع الحياتية الاجتماعية من الحواس والدفع بها إلى التجريد. وتنشأ عن هذه العملية سلسلة من ردود الفعل ومحاولات التكيف، تدلّ على أنّ التحوّل إلى ما يسمّى بالمجتمع المعلوماتي يعاني من مشكلة، سيكون من الصعب حلّها باستخدام الوسائل التقنية. إذ أنّ إشباع الحاجات النفسية والمادية للإنسان من خلال المحاكاة محدودة للغاية. فالنفس محدودة المرونة، بل هي تنزع في الحقيقة إلى المحافظة، وهي أميل إلى النكوص منها إلى التكيف مع المواقف الجديدة؛ إذا كانت فرص الإشباع المادّي في هذه المواقف محدودة عملياً، ولا مجال لعمل الحواس فيها. وتتصدّى وسائل الاتصال هذه الحقيقة بسبل ووسائل شتى. فتُحوّل محلّ الأهداف الغريزية الحقيقية بدائل افتراضية على أمل أنّ تُشبع حاجات المستهلك، في الخيال، إلى الإدراك الحيّتي والمشاركة المباشرة بالأحداث على اختلاف أنواعها. وصور هذه الحلول معروفة، سلاسل لا حدّ لها من الأحاديث التلفازية، وهواتف المواطنين، و«المواطن يسأل»، أو «خدمات الاستعلامات»، بل وقد يصل الأمر إلى مشاركة مشاهد التلفاز في اختيار مشاهد الفلم من أجزاء متباعدة

تُجعل في متناول اختياره، كما كان يفعل من قبل عندما كان يختار مشاهدة برامج معينة في القنوات التلفازية المختلفة. ويدخل في الباب نفسه ألعاب المقامرات أو التقارير الحربية المباشرة. فتحسب أنّ المشاهد يشارك في هذه الأحداث جميعاً حتّى وإن كان المذيع يُنقل - بطريقة وسائل المذيع التصويرية - من الاستوديو إلى مكان «الواقعة». فنحن هنا في عالم خيالي يجتذبنا إليه اجتذاباً يؤدي إلى تحويل العالم الحقيقي إلى عالم افتراضي.

والحقيقة هي أنّ هذا المجتمع المعلوماتي الذي نسمي إليه لن يشبع الحاجات الحقيقية للإنسان، ولن يأتي بالخلاص الموعود المقترن بفكرة السلطة والحضور الشاملين لوسائل الاتصال. فالمجتمع المعلوماتي يُحوّل، بوصفه مجتمعا افتراضيا قائما في واقع افتراضي نفيّا للأمل الحقيقي بالخلاص من البؤس والفقر. فالاتصالات الشاملة والإتاحة العائّة للمعلومات ستقلب إلى عكس ما يراد منها. إنّ اللغة المشوّهة، والتداعي الانتقائي البناء المفرط للنصّ تكشف، شأنها شأن الفيديو كليب، عن نزعات انكفائية فجّة، غرّفت منذ وقت بعيد عن محاولة استنباه العالم في الذاكرة. وحيثما أباح اختزال البناء المنطقي للتفكير واللغة تحويل كلّ القيم النوعية إلى قيم رقمية، يبدو كلّ فرق عندها وكلّ اعتراض احتمالاً آخر لا يختلف عن سواه من الاحتمالات الكثيرة. ووراء ذلك كلّ يقف سوق تباع فيه بضائع جديدة. ويضعف في هذا كلّ العمل الذي يساهم في تشكيل الأشياء، تضعف المعلومات. وهذه تنطلق من الحواس، والتي لا تتحوّل بوصفها حواساً إلّا إنّ كانت عاملة. فالحنّ، والذوق، والشمّ، والسمع، والبصر عمل من الأعمال.

وقد أفضى نفي الحواس العاملة من الاتصال الاجتماعي إلى شكلين متناقضين، في الظاهر، من أشكال المروء: المروء إلى الإنسان، ابتداءً من آلات الإنسان، كالتلفاز والحاسوب، وحتّى المروء إلى ما يسمّى المحذّرات القويّة، ثمّ هناك المروء إلى الفعل، والذي يراوح من التلفاز والحاسوب باعتبارهما موطناً للمغامرات إلى الاعتماد بتفجير القنابل.

واقع وسائل الاتصال العامة

بيتر هوفبايتر

ويودُ المرء أن يسأل لومان إن كان مع بتضليل وسائل الاتصال، أو باستغلال وسائل الاتصال؟ والإجابة على هذا تكون بطبيعة الحال بالإيجاب. غير أن لومان يجيب بأن خطايا الصحفيين لا تمنع المواطنين من المداومة على شراء الصحف، أو مشاهدة التلفاز. ويوضح لومان كذلك كيف تتناول وسائل الاتصال مسألة النقد الموجّه لها، فهي تتناولها كما تتناول أي موضوع آخر.

ويتساءل لومان كيف يمكننا أن نقبل بأن تأتينا معلومات عن العالم وعن المجتمع على أنها مطابقة للواقع مع أننا عالمون بالطريقة التي تُنتج بها هذه المعلومات؟ ليس تفسير ذلك بالاستياء المصطنع الذي يبديه المشاهدون من الخطاطم الأخلاق في وسائل الاتصال، ولا يمكن أيضاً تفسيره بأن التلفاز يتمتع زبائنه حتى الموت بجلسات ثرثرة فارغة. ويحاول لومان الإجابة على ذلك باستخدام نظرية النظام. وهو يستعمل في ذلك مصطلحات، من مثل المرجعية الذاتية، والمرجعية الأخرية، والبناء. وهي مصطلحات مأخوذة من نظرية التطور الاجتماعي. وعلى الرغم من أن هذه المصطلحات تبدو معقدة إلا أنها مقنعة، إذ تفسّر آلية المجتمع الحديث من داخله وليس من خارجه. ولكن لومان لا يقول كيف ينبغي على وسائل الاتصال أن تعمل، وإنما يكفي مراقبة الطريقة التي تراقب فيها وسائل الاتصال الأشياء. وهو يريد فهم الأشياء من خلال أفودج بنيوي، يمكن أن يغيّر طريقة عمل وسائل الاتصال بوضوح. والفكرة الأساسية في الموضوع هي أن الأنظمة لا تستطيع الدخول إلى البيئة المحيطة بها دخولاً مباشراً، فالعالم لا يكشف عن نفسه من تلقا ذاته، وإنما يصبح مفهوماً عندما تحيّن الأنظمة الأبنية التي أفرزتها، وذلك من خلال الحوار مع العالم

وصف عالم الاجتماع نيكلاس لومان (1) في محاضرة له تأثير الصحافة والتلفاز وصفاً موجزًا جامعا مانعاً ما نعرفه عن مجتمعنا، بل ما نعرفه عن العالم الذي نعيش فيه إنما نسمده من وسائل الاتصال. فسلب لومان، وهو أكثر المفكرين في بلادنا في شؤون المجتمع ذكاءً ونشاطاً، لبّ المعجبين به مرة أخرى. أمّا الرفع من شأن وسائل الاتصال العامة لتجعل في المرتبة الخاصة بنظريات النظم فأمر لا يسهل قبوله. ويوضح لومان نظريته من خلال «النظام الفئال المغلق» الذي ينتج الحماقة الإعلامية اليومية، وسلطة الصور،

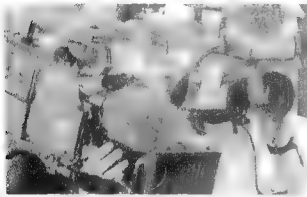


والإعلانات المسيّبة للقيام في التلفاز، وهو نظام ينتج بحسب قوانينه الخاصة ما يقبله المجتمع على أنه الحقيقة. وتبني وسائل الاتصال، إلى ذلك، المجتمع قطعاً، حتى إنّها «تعلقه» علّقاً يكاد يكون حقيقياً، بل إن وسائل الاتصال موجودة في أكثر مناحي حياة الإنسان خصوصية، حيث يفكر هوئته.

(1) Niklas Luhmann

ويرى لومان أنَّ بحث المرم عن هويته يتأثر هو أيضاً بوسائل الاتصال . فبنسبة عن ذلك نتيجة متضاربة ، إذ يصل الإنسان إلى تحديد أناه التي لا تزيد على أن تكون مستعمرة في جهاز المعلومات العام .

ويصل إلى السيناريوهات أن تستولي على روح المشاهد عندما يتناول الحديث موضوعاً لا دراية للفرد به . ويضرب



ما من حدث يحدث إلا وكاميرا التلفزيون منتبهة له

لومان مثلاً لذلك ما أحدثته وسائل الإعلام من حقبة حول نية إغراق منصة التنقيب على النفط في بحر الشمال .

وتبدأ وسائل الاتصال مخاطبة المعنيين بمسألة بدئية ، «لا يجوز استخدام البحر مكاناً للنفايات» ، فتسل هذه الجملة فراغاً في عقل المشاهد . فلأنه أن يكون المشاهد لا يعرف شيئاً عن هذه المسألة ، أو أنه ينهل من معارفه السابقة المتعلقة بها . وفي هذا المثال الذي بين أيدينا فإن هذا السيناريو البيئي ينشأ على خلفية خالية تماماً ، ويشكل أرضية لم تقفل من قبل . وهذا التصور الذي وضعه لومان يشبه في مسطحته ما تنتجه وسائل الاتصال حول هذا الموضوع . وخلافاً لسواه من الباحثين في وسائل الإعلام ، فإنَّ لومان يقرُّ بأنَّ الإعلانات وبرامج التسلية في وسائل الاتصال تحمل هي أيضاً معلومات إلى المشاهد . وتجد هذا المنافس لما يرماس يبدع فيها يأتي به من نظريات عند حديثه على الإعلانات . فيتساءل أول الأمر متصيفاً الارتباك : «كيف يمكن أن يكون بعض أعضاء المجتمع من ذوي المنزل الاجتماعية المرموقة بهذا القدر من الغباء ، بحيث ينفقون مالا كثيراً في الإعلانات ، وليس لهم في ذلك من غاية سوى أن يؤكِّدوا لأنفسهم أنَّ سوام غبي كذلك؟ فيصعب على المرم هنا ألا يطلق مادحاً مختبئاً على الغباء . إلا أنَّ الإعلان فيها هو ين يصل إلى مراده ، حتَّى وإن كان ينبغي اعتبار ذلك

(المجتمع) . ويكون من نتيجة ذلك نشأة أنظمة يمكن لها أن تدافع عن نفسها في العالم الخالي أصلاً من البنى .

وأنت لا تجد الأخبار على قارعة الطريق . فالحدث العادي لا يصبح خبراً يستحق النقل حتَّى يرى فيه محرر أنه أهل لذلك . والمحرر لا يفعل ما يفعله ، على أية حال ، عفو الخاطر ، فهو ينطلق من بنى وتصورات مسبقة لما يمكن أن تحمله معلومة من قدرة على المفاجأة . وتعود هذه القدرة على المفاجأة فتصحب في الذاكرة التي تغذيها وسائل الاتصال ، فما أن يُنقل الخبر بوسائل الاتصال حتَّى يصبح قديماً .

ويمكن التوهم في هذا المسألة ، فإنَّ تضخُّن الخبر أنَّ الخبراء يحذرون من شيء ما ، تضخُّن آخر أنَّ سوام قد ألفوا التحذير ، ثمَّ تضخُّن خبر آخر أنَّ سياسيين ينتصرون لأمر أو يمتنعون عليه . ثمَّ يأتي نقاد ثقافيون فيحذرون من التحذيرات . ثمَّ ما يلبث الموضوع أن يعطى لنقاد وجهات النظر الجديدة ، فتكون الذاكرة قد أضعفت ، وتغشى القافلة في سبيلها إلى محطة أخرى .

والخلاصة التي يصل إليها لومان هي أنَّ الأخبار تنشأ داخل وسائل الاتصال العائنة بحسب قواعد محدَّدة ، فالخبر الصحفي الذي يستخدم آلة التصوير ، والكتاب المرفف ، ومتشبه الفضائح المهلهلة جميعهم يصدر عن بنى موجودة في عقولهم ، فهم لا يعبؤون بما يقصده الواقع من حكايات .

وبما يبيتر نجاح وسائل الاتصال العائنة أنَّ الجمهور منبث عن وسيلة الاتصال . ولا يفرِّق في ذلك أسئلة المشاهدين ، ورسائل القراء ، وما شابه ، بل على العكس ، فإنَّ هذه الأشياء تؤكِّد القطيعة بين هؤلاء وهؤلاء ، «فالمشاهدون» و«القراء» ليسوا ، بحسب لومان ، سوى بنى . فقد تمثَّل المشاهد والقارئ تلك البنية ، التي تقتل على التصوُّر الذي كانت وسائل الاتصال قد زرعت أصلاً لها ، ثمَّ تأثراً . وزعم لومان أنَّ وسائل الاتصال قد سيطرت على دواخل المستهلك سيطرة شبه تامة ، زعم لا يدور الخاطر ، غير أنَّه مع ذلك صحيح ، كما يتبيَّن من كلِّ حوار تلفازي ، فأول الأمر تُستعرض أكثر المشاعر الخصوصية المزيَّنة كما يحدث في الحوارات الإذاعية المألوفة ، في كلِّ ذلك الأساس النظري للحوار . فالتلفاز والصحافة يسلِّحان المستهلكين بيناريوهات داخلية ، ويخلقان لأنفسهما بذلك قاعدة تسمية فردية . بل

الفوضى، ولكنها تتحرّج عن قصد من التعبير عن تصوّراتها عن السلوك القويم تعبيراً مفضلاً. فالأخلاق، فيما يرى لومان، تتخذ في وسائل الاتصال طابع حديث يدعو إلى الأخلاق، ولا يجوز أن يكون ذلك.

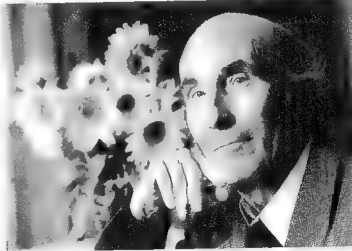
فترى أنّ لومان لا يعبر بأيّ حال من الأحوال عن نظرة تهمّد بالبلاء والثبور. ومن المسائل التي تستحقّ الاهتمام أن نعرف إن كان لومان يتفق مع زميله الفرنسي بول فيليرو في وجهات نظره المتطرفة حول «الانقلاب في وسائل الاتصال» الذي قام به سيلفيو برلسكوني في إيطاليا، وعن الخطر الفاشي لوسائل الإعلام بشكل عام أم لا؟ فيليرو يرى واقع وسائل الاتصال في أوروبا مظلماً، فالبديل السياسية لم تعد «اليمين» أو «اليسار»، بل غدت متمثلة بالطبقة السياسية من جهة، وطبقة وسائل الاتصال من جهة أخرى. ثم هو يرى أنّ طبقة وسائل الاتصال استولت على السلطة، ونشأ عن ذلك استبداد وسائل الاتصال، والذي سيصبح أقوى من الاستبداد السياسي الذي ساد في البلاد المختلفة. من هنا نلاحظ بداية لتدمير سلطة الكتابة، كما يحصل فعلاً من خلال تقنية الصور في السينما والتلفاز، وسوى ذلك. فهذه التقنيات الحديثة تهمّد بالقضاء على قدرة الإنسان على خلق صور عقلية، على تحيّل تلك الصور. وتقع الكلمة المكتوبة على نحو متزايد ضحية لاستبداد الشاشة. فقراءة الإنسان في تناقص، وكتابته في تناقص، وبدلاً من ذلك فإنّه يزيد من استعمال الهاتف، بل إنّ فيليرو يتنبأ بأننا منصبح آخر الأمر غير قادرين على الكلام.

شكلاً من أشكال التنظيم الذاتي للغياء.

وهذا التنظيم الذاتي للغياء ذي الغاية، فالشكل الجيد للإعلان يقضي على المعلومات، ويمنع جمال الإعلان التساؤلات المأثرة لدى المشاهد. ومن الأساليب المثبتة في الإعلان التعامل مع قصد مع التناقض: فالمره يقتصد، كما يزعم الإعلان، يوم يشتري بضاعة محدّدة. ونجد كذلك تناقضاً في نعمت بعض البضائع المتاحة للبيع بأنّها «بضائع خاصة بفترة معينة من الزبائن».

ويكتب لومان: «إنّ الإعلان لا يستطيع تحديداً ما ينبغي على المشاهد أن يفكر به، أو يحسّ به، أو ما يريد». فالإعلان يتخذ في نظام وسائل الاتصال الطبقات السطحية من ذلك البناء، ويلج من هناك إلى عمق لا يستطيع هو الوصول إليه. ولما ملزمين بمشاركته في وجهة نظره هذه، إذ ينبغي على المرء أن يتساءل: أو ليس الإعلان نفسه هو الذي يشكّل الواقع في المقام الأوّل؟ ولكن، أين يرى لومان مساهمة الإعلان في نقل المعلومات إلى المشاهد إذن؟ هو يرى أنّ الإعلان يقوم بإضفاء الذوق على من لا ذوق لهم، فهو يحكّ الفتيان والفتيات، مثلاً، من التعبير المشترك عن إعجابهم بإبطال الفنّ والحياة المأثرة، ويجسّمهم في الوقت نفسه من التخيّل من سوام. فالإعلانات وبرامج التسلية تموّض ذلك النقص الذي لم تتولّ الثقافة سدّه منذ بدء نشأة المجتمعات، فهما يطبعان الإنسان بهويته الخاصة. أمّا القيم والأخلاق فليس لها ضمن لعبة وسائل الاتصال المعقّدة كبير شأن، فهما ليس سوى بنية كسواها من البنى الأخرى. وفي الظاهر فإنّ وسائل الاتصال تكشف عن احترامها للأخلاق، وذلك من خلال سعيها إلى نشر

عالم الاجتماع،
نيكلاس لومان





امراة تدرس العالم البعيد في المنطقة الاستوائية ذكرى مرور 350 عامًا على مولد ماريا سيبيللا مريان

إنفه لايفك

وماريا مريان، ابنة ماثيوس مريان الذي اشتهر بالنقش على النحاس، أبحرت إلى القارة الأميركية في زمن كادت تكون فيه الأسفار الاستكشافية وفقًا على الرجال. ولم تكن هذه الرحلة الحافلة بالمغامرات كل ما مَيَّزَت سيرة ماريا من سير معظم سواها من النساء الألمانيات في القرن السابع عشر، بل يُضاف إلى ذلك كثرة تحفُّبها الحواجز طوال حياتها، ورفضها للتقاليد، والأعراف، والأحكام المسبقة. وهكذا، اقتحمت معقل الرجال في الأسفار البعيدة وكذلك معقلهم في العلوم. وكان سلاحها الشجاعة والإصرار المقترنين بالموهبة الفنية، وحب الطبيعة، والولع بالبحث العلمي مثا لأهلها التفوق.

وُلدت ماريا في الثاني من أبريل من عام 1647 في فرانكفورت على نهر الماين، وكانت حرب الثلاثين عامًا على وشك الانتهاء بعد أن سجَّبت خسائر فادحة. وكان والدها ماثيوس مريان - الذي تزوَّج ثانية بعد حداد على زوجته الأولى دام عامًا - ما يزال بالرغم من اضطرابات الحرب ينقش مشاهد المدينة على النحاس. فلما توفي عام 1650، وكانت ماريا في الثالثة من عمرها، تولى أبناؤها من زوجته الأولى شؤون العمل، أمَّا أرملته فقد تزوَّجت في العام التالي 1651 الرِّسام يعقوب موريل.

وترعرعت ماريا بين الفخَّار الملوَّن والنحاس المنقوش، وما لبثت أن بدأت الرسم؛ إذ أدرك الرِّسام موريل موهبة ابنة زوجته فخصَّها بدروس في الرسم بالرغم من معارضة أمِّها التي كانت تريد لها أن تصبح ربة بيت صالحة. وصارت ماريا تمارس الرسم والنقش على النحاس في حين كانت زميلاتها في المدرسة يتعلَّمن الطهي والخياطة. وكان إصرارها ومتابعتها خير معين لها في شقِّ طريقها، كما أعانها ما كانت صاحبات

الجو رطب وحما، والقرود تصرخ، والحشرات تصرصر، والحفيف والخشخشة يملآن الأدغال، وسبحات الطيور تحتلط بأصوات القرع والدق، وعبيد سود يمهّدون دربا تسير عليه امرأتان توغّلان في الأدغال بالعدّة الخاصة بالمناطق الاستوائية، من خوذ وناموسيات وشباك لاصطياد الفراش. إنهما من أروبا، لكنّ هدفهما في هذه الغابات الاستوائية بأميركا اللاتينية غير هدف المستعمرين الأوروبيين، كهلولنديين، مثلا، الذين أتروا من السكر والفلفل الأسود بسورينام، أو كالذين جابوا تلك المناطق بحثا عن «إلدورادو»، بلاد الذهب المزعومة، التي سُجَّت حولها الأساطير. إن هاتين المرأتين قهرتا على التوغّل في هذه الأدغال، لا لشيء إلا لجمع اليرقان الزاحقة والفراشات كي يمكن بحث عالم الحيوان والنبات الغني في تلك المنطقة. وقد كانت ماريا سيبيللا مريان (1) وابنتها دوروثيا ماريا اعتلتا في يونيو من عام 1699 متن سفينة شراعية في أمستردام، ووصلتا إلى أميركا الجنوبية بعد ذلك بثلاثة أشهر، أي بعد قرنين من وصول كولومبوس إليها، وقبل قرن كامل من وصول ألكسندر فون هيمولت.

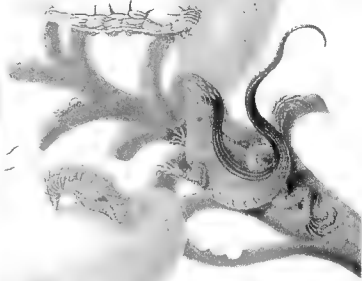
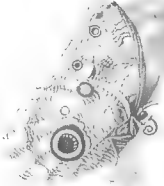
(1) Maria Sibylla Merian



صورة ماريا سيبيللا
مريان على ورقة
تقدية من فئة خمسة
مارك



فراشة «الأطلس الصغير» ويسرعها وخادرتها عل
فاكهة موسومة بأنها شبيهة بالموز شكلاً ولونها ، وهي
فراشة من نوع فراش النهار تطير ليلاً . صورة
لغاسية



فتخبرها على السطح في صناديق ، وتطعمها ، وتراقب
تطوراتها . فكان علما هذا خطراً جداً آنذاك على فتاة في
عمرها ، ذلك أنَّ معظم الحيوانات اللافقارية كالحشرات ،
والعنكب ، وخاصة يرقاتها ، كانت توصف بأنها «مخلوقات
الشیطان» ؛ لأنهم يعتقدون بأنها تتوالد من الوحول
والغازورات ، ولذلك كان من الممكن أن تُتهم بأنها ساحرة
مشعوذة .

ولما بلغت الثامنة عشرة تزوّجت رثاماً من نورينبرغ يكبرها
بعض سنوات ، كان تلميذاً لزواج أيتها . ثم انتقلت الأسرة بعد
خمس سنوات إلى نورينبرغ ، وكانت ماريا المنجبت بنتاً .
وبدأت الأم الشابة هناك تمارس علماً كي تؤثّر نفقات
المعيشة لأسرتها ، ذلك أنَّ دخل زوجها من عمله في الرسوم
المعارية لم يكن كافياً . وهكذا ، أسست مدرسة لتعليم التبريز
والرسم ، علّمت فيها نساء الطبقة العليا كيفية استعمال الإبرة
وقلم الرسم ، وأضافت إلى ذلك التجارة بالألوان والرسم على
القماش . ثم نشرت عام 1675 كتابها الأول ، وهو الحجلد الأول

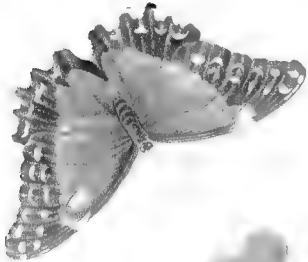
التجارة والمهن اليدوية يتّبعن به من تقدير ما زال وقتذاك
باقياً من القرون الوسطى ، ذلك أنَّ المفهوم البرجوازي القائل
إنَّ المرأة المثالية هي التي تهتم برعاية زوجها وأولادها
لحسب ، لم يشد إلّا في القرن الثامن عشر .

وكانت النساء في ذلك العصر ، بالرغم من تمثّعهن بقمط
من الحرّية ، مستبعدات من الحياة العامة ، بما في ذلك
الدراسة الجامعية إلى حدٍ بعيد . وكان الرجال يرون أنّه يكفي
المرأة علماً «أنَّ تستطيع تمييز ممرير زوجها من أسوة
الآخرين» . ولكنّ ماريا لم تكف باقتحام معقل الرجال في
العلوم ، بل اختارت من هذه العلوم تخصصاً يكاد يكون غير
مستكشف ، وهو علم الحشرات . وهكذا عثرت ، وهي في
الثالثة عشرة ، على شريحة دودة القزّ لأوّل مرّة وتعرّفها
فادستها تحوّلها ، وصارت تجلب معها حشرات إلى بيتها

والفراشات، والنباتات بدقة على النحاس. والجديد في الكتاب أنه أورد لأول مرّة المراحل الأربع لحياة الفراشات: من البيضة، إلى اليرقانة، إلى الشرقة إلى الفراشة، فكانت بذلك أوّل عالم أحياء يراقب دورة حياة الحشرات، ويصفها، ويرسمها بدقة وتفصيل. ولم يكن كتابا هذا حجر الأساس لمنهج علمي في دراسة اليرقات لحسب، بل كان مدخلا إلى علم جديد هو علم الحشرات. وقد نشر عالم الطبيعة السويدي كارل فون لينيه، بعد خمسين عامًا من صدور الجزء الثاني من كتابها عام 1683، دراسة باللاتينية بعنوان «أنظمة الطبيعة» مستخدما مؤلفات ماريا، فكانت دراسته هذه حجر الأساس لمنهج علم البيولوجيا الحديث.

من كتابين عن الزهور، أريد هما أن يتخذنا نماذج لطرازة الزهور مساعدة للنساء في أعمال الخياطة والتطريز، وقد نقشت بنفسها رسوم بأوقات الأزهار على النحاس تمهيدا لطباعتها في الكتاب.

ولم تستنفد أعباؤها في شؤون البيت وتربية الأولاد، ومدرسة التطريز، وإعداد كتاب الزهور كلّ وقتها، بل خصّصت بعضه، وهي في نورنبيرغ، لتعليم نفسها بنفسها، فتعلّمت اللاتينية كي تستطيع قراءة أبحاث المتخصصين، ونقّشت المنطقة المحيطة بفتحها دقيقًا بحثًا عن اليرقاص، وجمعت الحشرات، ورتّبتها، وحاولت أن تتعرّف أنواع اليرقان، وأنواع الفراشات الخارجة منها؛ إذ لم يكن معروفًا آنذاك سوى القليل من أصناف الفراشات وأسمائها. ثم نشرت ماريا عام 1679، وكانت قد أصبحت أمًا مرتين، نتائج بحثها في كتاب بعنوان «كتاب اليرقان»، ونقشت اليرقان،



فراشة «مورفوس منيلوس» وخادمتها
(اليسروع من فصيلة أومورفا فاشيانا) عل
ضمن رقانة. صورة نحاسية رسمتها ماريا
سينيلا مريان

جديداً، إذ لم يكن أحد قام بدراسة الفراشات في المنطقة الاستوائية من قبل. وكانت المرأتان تجمعان الفراشات، وترتيبها، وتسجلان ملاحظتهما في مجلّ البحث. ثم أصيبت ماريا في ربيع عام 1701 بالمalaria، فلما أنهكها المرض، اضطرت إلى العودة إلى هولندا، قبل الموعد المحدد.

وأعدت في أمستردام، بعد عودتها، نسخاً منقولة عن الحيوانات المحنطة والرسوم ذات الألوان المائية، ثم نقشها على النحاس. ولوّنت كثيراً من أوراق الأشجار. ثم صدر كتابها «السلخ الحشرات في سورينام» باللغتين الهولندية واللاتينية في أبريل من عام 1705، إذ كان واحداً من أوائل الكتب في علم الطبيعة عن المنطقة الاستوائية وغاباها الكثيرة الأمطار؛ ولذا فإنّ لينييه جعلها، لصنعها هذا «ضمن جماعة الحادلين».

وبالرغم من أنّ الجيل التالي من العلماء نظر في كتابات ماريا نظرية متفحصة ناقدة، فوجد فيها شيئاً من الخلط وعدم الدقة، فإنّ هذه العيوب لا تقلل من أهمية عطائها على الإطلاق.

ولا شك أنّ إنجاز العمر لماريا مريان هو اكتشافها السلخ الفراشات، وبحسب العلمي في عالمي الحيوان والنبات في المنطقة الاستوائية، وأنّ جهدها الثقافي الكبير هو الانتقال من التفسير الرمزي لأشكال الحياة بالقول إنّ اليرقانة هي إشارة إلى التطهير النفسي إلى الاعتماد على الملاحظة التجريبية العلمية المتزايدة للطبيعة، ناهيك عن تمكّنها من الربط بين الفنّ والعلم. ويقول فولف ديتريش بير المتخصص في دراسة حياتها وأعمالها في ذلك، «لم يراوح عمل حياتها بين الفنّ والعلم، بل كان الطريق إلى الاندماج بين الكلمة والصورة، هذا الاندماج الذي لم يعد يرى جوهر الحياة في الزوال والفناء، بل في التطوّر بصفته فئة أسمى من السكون والعدم، ويقوم هذا الاندماج بتكثيف هذه الأشياء فنيّاً. وديماً كان الوضوح والصفاء فما أرادت قوله، والقرب من الطبيعة في أسلوب العرض هما سرّ التأثير القويّ المستمرّ لرسوماها حتّى اليوم».

وبدا فصل جديد في حياتها، وتجاوز آخر لمحدود المأوفة بعد وفاة زوج أيّها عام 1681، فأعانت، وكانت آنذ في الرابعة والثلاثين، والدتها في إجراءات التركة، واعتنمت الفرصة كي تنصل عن زوجها، واستقرّت هي وابنتها في فرانكفورت. ثم التحقت مع ابنتها بعد ذلك بأربع سنوات بطائفة بروتستانتية تعيش في قلعة فالتا في غربي فريزلاندا، كانت تملكها عائلة سومدليك الهولندية. وكان رأس هذه الأسرة اللورد فان سومدليك يقمّ الدعم لهذا الجماعة التي كانت أخواته الثلاث من أتباعها، أمّا مقرّ إقامته فكان في مستعمرة سورينام الهولندية؛ إذ كان آنذاك حاكماً لها.

وقد كان قرار العيش مع هذه الجماعة الهولندية قرّاراً مصيرياً حدّد مستقبل ماريا، فلم تكثف هناك بتعميق دراستها في علم الطبيعة، بل أفادت من الفراشات، والنباتات المحنطة التي كان اللورد سومدليك يرسل بها إلى أخواته، وهكذا أحلّمت للمرة الأولى على الحياة الحيوانية والنباتية الزاهية الألوان في غابات تلك المنطقة الاستوائية الكثيرة الأمطار.

وقد افتتنت بعالم الحيوان ذلك، وتعلّقت به تعلّقاً لا فكاك منه، فلما قتل حاكم مستعمرة سورينام في تمرد عسكري فقدت الجماعة في القلعة الرجل الذي كان يدعمها، وزاد على ذلك عند ماريا وفاة أيّها، فأدركت أنّ الوقت حان لانطلاق جديدة. وهكذا انتقلت هذه الفتاة والباحثة مع ابنتها للإقامة في أمستردام، وضمّتها بعض علماء الطبيعة المروفين هناك إلى حلقتهم، فتابعت عملها في اليرقان، وكذلك في تأليف الجزء الثالث من كتابها عن هذا الموضوع. وكانت السنوات التالية مخصّصة للرحلة الكبرى التي كانت توفّر النقود لها جهة ونشاط. وأنّ الأوان لذلك في يونيو عام 1699 بفضل معونة مالية لهذه الرحلة قدّمتها مدينة أمستردام، فوفقت ماريا التي بلغت آنذاك الثانية والخمسين وابنتها دوروثيا التي كانت في الحادية والعشرين في الميناء تودعان أعضاء مجلس المدينة.

وبدأت المرأتان عملهما في سورينام على الفور، ونظمتا جولاهما في الأذغال. واقتحمت ماريا مرّة أخرى عالماً



«البومة الحمرية» : فراشة من فراش الليل تفرش جناحيها على امتداد 28 إلى 30 سنتيمتر. صورة تخيلية لماريا سيبيل مريان



كريستا رايل

فالشكل الأساسي للبناء مكعب، قُسم إلى أربعة أقسام من خلال محاور الوافذ. ولم يغير أنغر في تصميم البناء طيلة مدة التصميم والبناء التي بلغت اثني عشر عامًا، وجاءت فكرة البناء كأنها نظرية حيزية، تلتها عملية نقض، حساب النفقات، ومسائل الإفادة المثل من الحجرات، وما شابه ذلك. ويبدو البناء المكعب كما لو انزلق عن الهرم الناقص القائم إلى جانبه. ويبرز الهرم الناقص، فيما يرى أنغر، منطقة القاعدة التي ينتصب عليها البناءان القديمان. فأنغر لم يزد في البناء الجديد سوى أن أكمل العنصر الأساس في التصميم القديم، غير أنه رفعه ليصبح مرتفعًا ارتفاع المنطقة. وهذه المنطقة، بما فيها من نقش لفنان أسكتلندي يقول: «الوطن هو ليس الأرض، وإنما الاشتراك في المشاعر»، تدعو الزائر إلى التأمل والمكوث فيها. فالمنصة والنقش يشكّلان معًا حثًا ضخمًا تمكن قراءته. وجاء المكعب أنغر الحجم نفسه للبناء القديم المكعب الواقع في الجهة المقابلة. ويشكّل الفراغ الواقع بين البنائين امتدادًا بين هذه الأحياز الثلاثة. ويرى أنغر أن هذا التقابل بين البناء الجديد والبناء القديم يقضي إلى قيام حوار بينهما؛ فبساطة البناء الجديد تؤدي إلى إبراز زخرفة البناء القديم، وتظهر صحراء إزاهاء.

ويقع المتحف على جزيرة كبيرة تتوسط الشوارع؛ لذا رأى بعضهم فيه ما يشبه ملجأ من الغارات الجوية، وذلك لأنه ليس ثمة ما يفصله عن الطريق، من رصيف أو غيره. على أن بناءه على هيئة جزيرة في وسط الطريق كان مفروضًا منذ البداية. ويصمد بناء المتحف تمامًا، حسبما يرى أنغر، في وجه تيارات المير الضخمة، يعينه في ذلك القاعدة الفرانكوفونية الضخمة، وهي تقترن في مخطمتها في أذهان الناس في هامبورغ بصور المرفأ، ويعينه كذلك واجهته من الحجر الجيري، بلونها الفاتح وبناقتها.

فإذا ما دلف الزائر المرفأ إلى داخل البناء انتظرت هناك مغامرة في تسلق جبال الألب، فيها يزعم بعض النقاد، لما اتّسمت به الأدراج داخل البناء من الارتفاع. ويقول أنغر بأن أدراجه لا تشبه أدراج الباروك المبيلة الارتفاع، إذ إنّ تلك تستحوذ على مساحات أكبر من البناء، كما أنّها أكثر مناسبة للجدران المتموجة.

وأخبر أنغر بهذا البناء ما يمكن وصفه بأنه علبة فاخرة للأعمال الفنية. وكان العارفون بالأمور قد تمنوا العمل بأنه عملية توازن هامبورغية فاقعة. وإذا ما نظرت إلى المتحف وجدت

أوسفالد ماتياس أونغر⁽¹⁾، وهو معمار شهير من كولونيا، لا يعيب على المكرة الأرضية أنّها ليست مكعبة، فهو يجد فيها خلفية مثالية لمستطيلاته، ومربعاته، ومكعباته. وكان أنغر التزم بهذا الخط المعماري، خلا بعض الاستثناءات، طيلة حياته، على الرغم من كثرة ما لقيه في ذلك من خصومة. وجاء الالتزام بهذا النسق المعماري على ما يشتمل عليه من ميل إلى غطية البناء تؤدي بأنغر أحيانًا إلى الخروج على أصول العمل المعماري. وسام في ذلك أيضًا أنّه كان في بعض الأحيان يضطر إلى النزول على رغبات صاحب البناء، أو المهندس، أو ضوابط السوق، أو القيود البيروقراطية. فليس يمكن تحديد الشكل المعماري بناءً على وظيفة البناء وحدها، كما أنّ فن العمارة لا يستطيع حلّ المشاكل ذات الطابع الهندسي أو الاجتماعي في المقام الأول، أي المسائل المتصلة بالمواد المستخدمة، وأبعاد البناء، وترتيب الحجرات بعضها إلى بعض. فهذا يتجاوز، في رأي أنغر، الحدود الوظيفية للبناء. وليست وظيفة البناء هي المنطلق عنده في عملية البناء، وإنّ كانت الكهوف وأكوخ القديس هي أول نماذج فنّ العمارة، ففي هذين النمطين من البناء ليس ثمة تصوّر فكري لما يقع داخل البناء أو خارجه، فإذا ما توافر هذا التصوّر كان البناء داخلًا في فنّ العمارة، بصرف النظر عن مستوى هذه العمارة.

أمّا آخر عمل لهذا المعمار فهو البناء الجديد لمتحف الفنون في هامبورغ، والتي تبلغ كلفة إقامته 104 مليون مارك. ويكتشف تصميم هذا البناء عن حجب أنغر للأشكال الهندسية.

(1) Oswald Mathias Ungers



الشكل الكعب واضح في هذه الصورة : متحف
الفنون هامبورغ الذي صممه المعمار ماتياس أونغر

أن المعمار لم يحرص فيه على عنصر التقابل في العمارة . ويرى أنغر نفسه يجري في درب يخالف أعمال «الانتهازيين الاغنيين ليدران» ، أو لأعمال نخبة فن العمارة زها حديد . ويتجلى في العمل استعانة الفنان ، الذي لا يريد أن يخرج على حركة الخدافة ، بالعدد الكبير من المتاحف التي بنيت في ألمانيا في العقدين الأخيرين ، وهي استعانة لم تتجلى في أعماله السابقة . والممة في ذلك يراها أنغر في منطلقه الفكري ، والذي يحث أن يستند فيه إلى عبارة الفيلسوف فيثاغوراس ، ليست توجد العمارة إلا حيث يوجد ما يراد تعظيمه . والبون بين مضمون هذه العمارة وبين العمارة التي ترمي إلى إثارة الإعجاب بضخامتها أو العمارة التي تتجسد المطلقة سير ، لذا يجد بعض النقاد في تصميم أنغر لبنى السفارة الألمانية بواشنطن ، مثلاً ، «شيحاً للفاشية» يتجلى من خلال الواجبة ذات العدد ، يطل على أميركا من عل .

أما أنغر فقد أغضبه هذا الاتهام ، وعتبه بأنه لا يجاوز أن يكون عبارات غطية للخطابة المستهلكة التي تدعو إلى القتل والضرب . ثم هو يؤكد أنه لم يرد من تصميم مبنى السفارة الألمانية أن يتفنى بسلطة أي كان ، وإنما هو تعبير عن العمارة التي تسعى إلى التعبير عن فكرة تأثير الإعجاب . وهو يرى ، في المقابل ، أن «القبعة السخيفة التي على شكل البضعة» التي جعلها المعمار البريطاني نورمان فوستر على مبنى الرايشتاغ بعد تعديله أكثر احتفاءً بالسلطة من بيت السفارة المشار إليه . وهو ، بوصفه معماراً للمتاحف ، لا يجد بأساً في نفسه من ذلك ، فهو يعتقد أنه لا ينبغي للعمارة ، فما خلا القصور والكنايس ودور القضاء ، أن تكون ذات علاقة بتعظيم الأشخاص .

هذا ، ولا ينتكر أنغر اليوم ، وقد مضى عليه سبعة وأربعون عاماً وهو يمتن فن العمارة ، لأي من الأعمال المعمارية التي صممها أثناء عمله . ويدخل في ذلك حي «ماركس فيرل» الفتيح في برلين الذي كان أنغر ساهم عام 1962 في تصميمه . وإنشئت تلك الأبراج السكنية بالدمامة والابتذال ، حتى أنها نُعتت بأسوء النعمت ، وعُدّت وصمة عار في المدينة . غير أن أنغر لا يولي الأعمال الفاشلة كبير اهتمام . فهو لا يهتم اليوم إلا بالعناصر الأساسية في العمارة ، مثل المواد المستخدمة والمهندسة . ويمثل بيته الجديد في كولونيا ، المتخذ شكل علية ، والمسمى «بيت أبيض غير ذي صفات» ، هذا الموقف خير تمثيل .



قضية المرأة الأتروسكية

مير صلاح الدين شعبان

الفارق والهوة الواسعة بين فضائل الأمم الرومانية التي تسهر على نولها طوال الليل واستتار «سيدات الصالونات» الأتروسكيات، المتكاثرات على الأرائك الوثيرة.

ونتيجة لعدم وجود أية رواية مضادة لهذه التصورات المتطرفة لا يستغرب المرء أن يتقبل الناس قناعات الإغريق والرومان المثبتة هذه حول النساء الأتروسكيات. وربما كان يقضي لنا قراءة روايات أقرب إلى الاعتدال في الكتاب المؤلف من عشرين مجلداً «تاريخ الشعب الأتروسكي» الذي ألفه الإمبراطور الأتروسكي المستنير كلاوديوس في القرن الأول قبل الميلاد، والذي اختفى، مع الأسف، إبان حملة التطهير والتدمير الشاملة التي شنتها روما في عهد قوتها وإزدهارها ضد كل ما يمت بصلة إلى عصر الأتروسك في شبه الجزيرة الإيطالية. فكيف السبيل إلى معرفة الحقيقة؟

وأخيراً هب كل آثاريو القرن التاسع عشر لإنقاذ السمعة المملوطة للمرأة الأتروسكية، فلم يجهدوا فوق سطح الأرض إلا النزر اليسير من المدن العظمى التي كانت تتوزع التلال الواقعة إلى الشمال من روما، خلال فترة ازدهار الحضارة الأتروسكية، والتي امتدت بين القرنين السابع والرابع قبل الميلاد.

ومع هذا تحج الآثاريون في العثور على «مدن الموتى» مقارنة الاتساع لمدن الأحياء حسب اعتقاد الآثاريين تحت تراب توسكانا الإيطالية. ورغم أن لصوص الآثار سرقوا كل ما وقعت عيونهم عليه من محتويات القبور والأضرحة الأتروسكية، لكنهم لم يتفكروا من بينها شيئاً. ففي 1836 اكتشف الآثاريان الماويان: القس أليساندرو رينوليني والجفرال فينيسيترو غلاسي على مقربة من أطلال سائيري ضريح سيدة أتروسكية احتوى على باقة متنوعة من الجواهر والحلي الذهبية، والعصدييات البرونزية، والدروع، إضافة إلى أريكة برونزية وعربة جنائزية؛ تشكل حالياً نواة متحف الأتروسكان الريغوري في الفاتيكان.

نظر الإغريق والرومان إلى الأتروسكيين الذين سبقهم في سلم الحضارة، وإلى نساءهم خصوصاً، نظرة متعززة منعمة بالحزني والعار. وعلى سبيل المثال، فقد روى المؤرخ الإغريقي تيو بومبيوس (1) الشهير بمتبع القيل والقال، بأن النساء الأتروسكيات كن يمتعن بحزبات الرجال كافة، وأنهن كن يسنن في الشوارع بمحاذاة الرجل جنباً إلى جنب، وأنهن كن يجالسن الرجال على الموائد العامة، ويزنن الشعر عن جلودهن بواسطة الشمع المذاب، وأنهن كن يمارسن تقاربتهم عاريات تماماً، دون أن يستر أجسادهن أي رداء. وأضاف تيو بومبيوس بأن الأتروسكيين لم يكونوا يستحيون من مشاهدة الذين يتغازلون في مكان عام؛ وبأن لياليهم كانت تسير على النحو التالي:

بادئ ذي بدء يحشون بطونهم بأغفر أنواع الطعام، ويشربون حتى الغالة التي تحملهم جاهزين للفراش. ومع ترك المشاعر متقدة يتكفل الخدم بإدخال المخططات عليهم تارة، والغلمان اللوسمين تارة أخرى، أو زوجاتهم تارة ثالثة. وييفا يشارك معظمهم في ممارسة الحب يكتفي بعضهم بمراقبة الآخرين، في حين يلف بعضهم نفسه بالأغطية مثنى مثنى. ومضن إطار هذه الإباحية المفرطة لم يثر دهشة تيو بومبيوس أن يسمع، في القرن الرابع قبل الميلاد، أن النساء الأتروسكيات كن يرين جميع الأطفال الذين ينجبونهن، بغض النظر عن الأب المفترض للطفل. وقد رد المؤرخون الرومان، وعلى رأسهم لبني، هذا السلوك الشائن غير المبالي، إلى الاعتراف بمافلات التبتني والأطفال «غير الشرعيين». خلافاً للأباء الرومان الذين كانوا يمتحنون بحق التصرف حتى في حق الحياة والموت لجميع أفراد أسرهم، فإن الآباء الأتروسكيين تقبلوا المساواة مع زوجاتهم، حسب رأي لبني، ورعوا أبناء نساءهم. بعد هذا، انتقل لبني إلى إبراز

(1) Theo Pompos

الصورة بعيدة كل البعد عن صورة البؤس والشقاء التي رسمتها الروايات القديمة : الإغريقية والرومانية . وليس غريباً أن يجتذب فتح الأضرحة الأثروسيكية سيولاً متدفقة من السواح إلى منطقة توسكانا . ولعل أرق ما كُتب عن هذه الأضرحة أبدهه قلم لورنس في وصف ضريح الفهود :
 «إنَّ جدران الضريح الصغير هذه تمثِّل رقصاً للدهشة الحقيقية . تبدو الحجرة وكأنها ما تزال مسكونة ، دون انقطاع أو توقف ، من قبل أثروسيكي القرن السادس قبل الميلاد : شعب غني ، نشيط ، مقبل على الحياة ، كان يعرف من جميع طبقات الحياة ... إنَّ الراقصين على الجدار الأيمن يندفعون إلى الأمام بإيقاعات غريبة وقوية . إنهم رجال يرتدون ملابس فضفاضة ملونة ... وهناك رجل يعرف على الناي المزودج : معشوق الأثروسيكيين ، ضاغطاً على أطرافه بيد كبيرة مسترخية ، في حين يقوم الرجل الواقف خلفه بالعزف

بيد أنَّ أهم الاكتشافات الأثرية دلالة بين سائر محتويات الأضرحة المنهوبة وغير المنهوبة على حدٍّ سواء هي اللوحات والرسوم الجدارية التي يعجز اللصوص عن قلعها من مدن الموتى . إذ أوضحت هذه اللوحات بأنَّ الأثروسيكيين الأغنياء حرصوا على توفير جوِّ الحياة الذي كان ينتم به أفراد عائلاتهم الراحلون فوق سطح الأرض ، حتَّى بعد مماتهم . فإذا تحتوي هذه الصور ؟
 الأشخاص متَّكون على الأرائك الوثيرة : يأكلون ، ويشربون ، ويشيِّفون أذاهم بماع الموسيقى ، ويرمون بالطعام إلى كلابهم المدللة . وهناك مشاهد منوَّعة تشمل الرقص ، وعزف الناي ، والصيد ، واللفطس في ماء البحر . إنهم يستمتعون بحياة مفعمة بالبهجة ، والحيور ، والبليخ . وهذه





عُرف من عصر ازدهار الأثروسكيين . وحقاً لنا أن نتساءل هنا : فما هو السبب الحقيقي إذن وراء تهجم الإغريق والرومان ؟ في السنوات الأخيرة بدأ بعض الباحثين ، ريثما تحت تأثير حركة تحرير المرأة المعاصرة ، بالنظر إلى الدلائل نظرة مختلفة ، وتوصلوا إلى إجابة أقرب إلى التحديد والتركيز الموضوعي ليتوصلوا إلى الاختناع بأن السبب «الرئيس» للعداء لم يكن في الإباحة الجنسية المزعومة ، بل في المكانة المرموقة التي تركت عليها المرأة في الحياة المائنة للمجتمع الأثروسي .

وفي هذا الإطار كتبت الأستاذة لاريسا بونفانت (2) تقول : «بالنسبة لتيو بومبوس الذي يرى الأزواج والزوجات [الأثروسكيين] ، على غير المتوقع ، بعضهم بجانب بعض ، ريثما بدا له أن الأمر يجلّ خرقاً للأخلاق والدوق الرفيع» . ففي اليونان كان يحظر على النساء تناول الطعام مع الرجال البتة . ويفضح هذا الفارق لوحة اكتشفت مؤخراً في باستوم ، وهي مستعمرة إغريقية في جنوب إيطاليا ، وصفتها الأستاذة بونفانت ، فقالت : «يعرض المشهد الإيطالي الجنوبي ما يفعله رجال [إغريق] بصبي فتى وسم ، لؤنت شفتاه وخداه بلون أحمر برّاق . ولا تظهر [في اللوحة] إله امرأة ولا حتى راقصات أو متفرجات . ويتناقض ملفت للنظر لا يعرض الفن الأثروسي إلا عالماً من الأقران المتزوجين .

كذلك لم تأخذ النساء الأثروسكيات كفى أزواجهن ، كما فعلت الرومانيات بعدهن ، بل احتفظن بأسماء عائلتهن الأصلية مدى الحياة . وحتى على فرض قيامهن بتربية جميع أطفالهن بغض النظر عن شرعية الطفل ، أو موافقة الزوج ، كما يدّعي تيو بومبوس ، فمن المؤكد أن المرأة الأثروسكية كانت تتمتع بمكانة وموقع اجتماعي قانونيين أسمى بشكل ملموس من مكانة المرأة الرومانية .

وفي الختام ، تلخص الأستاذة بونفانت قضية المرأة الأثروسكية في الأدبيات الإغريقية والرومانية بأن تهديد مكانة الرجل وتسلبه المعلن كان السبب الجوهري والأساسي لكرامية الأثروسكيين ، مما جعل من هذه القضية «الصدمة الثقافية» الأولى في تاريخ الإمبراطورية الرومانية .

على قيثارة سباعية الأوتار . ويستدير الرجل الواقف أمامه محرّكاً يصره ، وحاملًا يميناً إبريقاً كبيراً من الحجر . وعلى هذه الشاكلة يمشون على أقدامهم الطويلة التي تمتد للصنادل ، مخترقين أشجار الزيتون الحاملة للثمر ، منطلقين يرفق بأجسامهم المشبعة بالحيوية حتى الحافة . . . إن مشهد الحيوية المتدفقة وقوة البدن ، أمر غوذجي عند الأثروسكيين . وهو فوق الفن أي حياء ، ليس في مقدوره أن تفكر بالفن بل بالحياة النابضة ذاتها وحسب ، كما كانت تماش شخصيًا من قبل الأثروسكيين : يرقصون في حللهم الزاهية الألوان بأجسام ممتلئة ، لكثها عارية ، أجسام ضاربة إلى الحمرة بفعل الهواء والبحر ، ويستمتعون في الرقص وعزف الناي أثناء اختراقهم لشجيرات الزيتون . . . » .

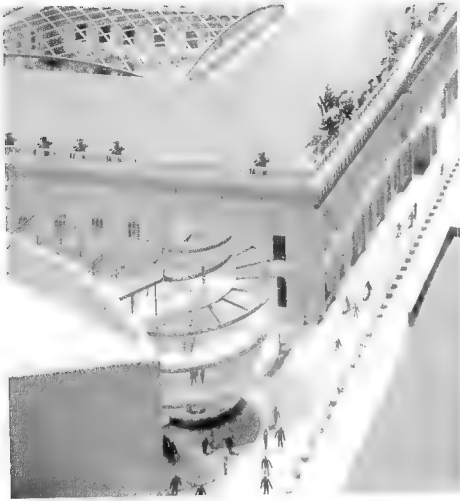
فمن أين جاءت تصورات البؤس الإغريقية والرومانية ؟ يمكن ربط النظرة المخزية التي أشاعها الرومان خصوصاً ، جزئياً على الأقل ، مع حب الانتقام من شعب متفوق حضارياً ، والغيرة الاقتصادية والعداء العسكري . فقد نبحت تجارة الأثروسكيين الأغنياء في جمع نسبة عالية من منجزات الفن الإغريقي ، إذ احتضنت الأضرحة الأثروسكية عددًا من مزيهيات القرن السادس قبل الميلاد الإغريقية يفوق العدد الإجمالي الذي منها في سائر أنحاء اليونان قاطية ، ومع هذا تحالفوا مع قرطاج الفينيقية ليقاتلوا اليونانيين وليقهروهم في البحر . كما أن الأثروسكيين علّموا الرومان الشيء الكثير حول الفن ، والثقافة ، والحياة البهيجة ، وأوفدوا من بلادهم ملوكًا ليحكموا الشعب الروماني ، حينما كانت روما (الدولة المدنية) منقسمة على نفسها . ورغم كل هذا يشق المره من الروايات الرومانية (والإغريقية) راحة كراهية وظل يبرأ أي شخص قد يحتوي المؤلفات التاريخية التي قد يكتبها أي مؤلف أو مؤرخ متحيز عن إله أعدائه .

كما لا يسبل على المره أن يتقبل من فوره ، في خضم عملية المقارنة ، الصورة المشرقة القوية للإغريق والرومان إزاء السلوك المخزي للأثروسكيين . إذ يثبتت البحوث الحديثة أن الإغريق كانوا شديدي التساهل إزاء «الشدوذ الجنسي» ، بينما تكتشف لوحات مدن الموق أن الأثروسكيين كانوا طبيعيين جدًا في علاقاتهم بين الجنسين . كما أن لبني نفسه عاش في عصر الإمبراطور أغسطس ، حينما فاق البذخ الروماني كل ما

(2) Larissa Bonfante

توسعة في بناء متحف التاريخ الألماني في برلين

روديفر بوله



يبدو أنَّ التاريخ المتعَرِّ لبناء متحف التاريخ الألماني سينتهي، رغم كلِّ شيء، نهاية سعيدة؛ فقد تقدَّم إيوه مينغ باي (1) الذي يكاد يبلغ اليوم الثمانين، وهو الذي أنقذ عليه بناءً شديداً لتصميمه المرمم في باحة متحف الوفر، في آخر شهر يناير الماضي بمخطَّطه لتوسيع مقرِّ متحف التاريخ الألماني المبني بحسب نط الباروك.

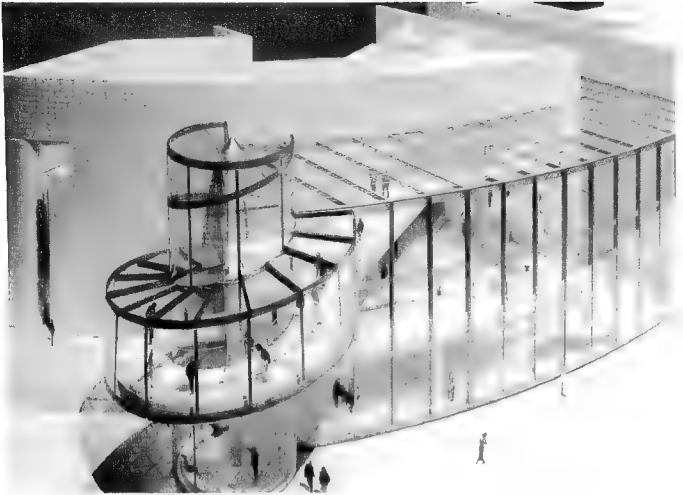
وكان الدور روسي سُمِّ مخطَّطاً للتوسعة ليبقى في منعطف نهر شرهيه، غير أنَّ قطعة الأرض التي كانت مقطوعة لهذا الغرض، حُصِنَتْ بعد سقوط سور برلين ليُقام عليها مبنى مكتب المستشار، فلم يبقَ من مجال لإقامة

بناء المعارض المؤقتة الذي باتت الحاجة إليه ملحة جداً سوى قطعة الأرض المنحرفة الواقعة خلف بناء المتحف الحالي، والتي يقوم عليها اليوم بناء للمكتب غير ذي هوية. ووافق مخطَّط باي في أن يضمَّ الجديد إلى القدم على نحو رقيق، وأنَّ يحوِّل قطعة نافلة

وأجته البناء الجديد المغطاة بالجير الصدفى، وهي ذات تصميم يخالف التصميم الهندسي للبناء القديم، ممَّا أنَّها تمتدُّ على شكل قوس، فتوحيِّ الرقاق المعتم الواقع خلف البناء القديم، كأنَّما تدعو الزائر إلى الدلوِّف إليه. وأمام هذا الشكل المستدير الأنيق، بُنيت قاعة زجاجية ترتفع ارتفاع البيت العادي، يستطيع الزائر من خلالها أن

جانبية إلى بناء يأخذ بالأبصار. وقد جعل مخطَّط بناء التوسعة مثلاً تقريبياً، ليناسب المخطَّط الصعب لقطعة الأرض المذكورة. وتتوفَّر المساحة الإجمالية لهذا البناء على تسعة آلاف متر مربع، سيُخصَّص ثلثها تقريباً لإقامة المعارض. ويستمدُّ البناء طابعه المثير من الخروج على الشكل المثلث الذي يطبع البناء بطابعه. فمقابل البناء القديم تقوم

(1) Ieoh Ming Pei



صورة هذه الصفحة وصفحة
60 : عخطيط إيوة مينج لتوسيع
بناء متحف التاريخ الألماني
برلين

نقطة وصل بين شارع «دان لندن»
وبين الجزيرة التي يقوم عليها المتحف،
ثم هو يربط بين عمليتين من أعمال المعمار
شينكل : بناء «توبه فاخه» والمتحف
القديم . وكان هذا القرب من المعمار
البروسي الكبير هو ما حفز المعمار
الأميريكي باي المعجب به على العمل
على هذا المخطط .

يشاهد أحياء المدينة المحيطة ، وأن يرى
الجهة الخلفية من البناء القديم ، وهذا
ما لم يكن متاحاً حتى الآن ؛ فيصبح
بناء المتحف القديم نفسه بذلك جزءاً
من المادة المعروضة ، باعتباره شاهداً
من شواهد تلك الفترة التاريخية التي
تراها معروضة في خزانات المتحف
نفسه . ولهذا المخطط أهمية كبيرة بعد من
وجهة نظر عمارة المدينة عامة ؛ فهي

قوائم تسجيل الحاضرين في حلقات العلم نافذة على المجتمع

ستيفان ليدر

الجمهور العالم يتدفق عليها، ولم يمنع ارتفاع عدد المستمعين في الحلقة الواحدة الذي كان يتجاوز الخمسين أو المئة، أحياناً، من تسجيل أسماءهم بعناية ودقة على هوامش المخطوطات أو على أوراق إضافية خاصة.

وأدى ذلك إلى تجميع آلاف التسجيلات المدونة على مخطوطات تلك الفترة، ويقدر عدد الوثائق الذي وصل إلينا من هذا الضرب في الفترة من عام 1150 إلى عام 1350 ميلادية بأربعة آلاف تتضمن خمسين ألفاً من الأسماء، مما يعني أنها تتضمن مادةً خاصةً بأشخاص يتراوح عددهم بين 15 و20 ألفاً. وهذه الوفرة في المعلومات التي تكاد تقاثل ما يوجد في أحد أقسام السجلات الرسمية لا نظير لها في المجال الثقافي في أي من مدن القرون الوسطى.

ولا شك أن عمقتي المخطوطات المعاصرين يدركون قيمة «ملاحظات المستمعين» بصفتها شهادة في رواية النصوص وتقبلها، غير أن محاولة تقويم هذه المادة من حيث كونها وثائق تاريخية تجري لأوّل مرّة. ولم يدفع إليها الكثافة العالية لمعلوماتها بحسب، بل لأن هذه الوثائق تنكس في المقام الأوّل تركيب مجتمع المدينة بشكل مفصّل لا يحده المرقع في المصادر التاريخية المكتوبة، ذلك أن المستمعين لا يذكرون، غالباً، وخدم، بل يصحبهم أفراد أسرهم وعبيدهم إلى حلقات القراءة. وتبدي هذه الوثائق، بصورة عاكسة، اهتماماً كبيراً ببيان الرابطة الأسرية والوضع الاجتماعي للأفراد، ومما يثير إلى ذلك أسماء الأشخاص التي تتضمن أسماهم الدالة على أسرهم وعشائريهم. وهذان العنصران، أي الرابطة الأسرية والوضع الاجتماعي، هما أحد أوجه العلاقة البنوية للفرد في المجتمع الإسلامي وارتباطه به في المصور الوسطى. ولذا، فإن هذه الوثائق تتضمن تسجيلاً دقيقاً لصلوات القرى بين

ليست قوائم تسجيل الحاضرين ابتكاراً حديثاً، فقد كان مألوفاً في المشرق منذ مئات السنين أن يُسجّل على المخطوطات المستعملة في قراءة النصوص الدينية أمام الجمهور مكان القراءة وتاريخها، ويضاف إلى ذلك أسماء الحاضرين. وكانت الدروس التي تُقرأ فيها النصوص الإسلامية خاصة تلقى في دمشق منذ منتصف القرن الثاني عشر إقبالاً عظيماً. وقد تنبّه الباحثون حديثاً إلى قيمة هذه المخطوطات بصفتها وثائق يمكن أن تتضمن معلومات أكثر دقة من المصادر التاريخية عن الحياة الاجتماعية في المشرق آنذاك.

لقد عاشت دمشق بين القرنين الثاني عشر والرابع عشر المبيحين ازدهاراً سياسياً وثقافياً شهد حركة نشطة في إقامة الأبنية الفخمة، وخاصة المنشآت العلمية التي تضمن لكثير من العلماء والطلبة حاجاتهم ومعيشتهم. ومما يميّز هذه الفترة أن تدقيق نصوص الحديث النبوي، وتحقيقها، وتصنيفها بلغ في مؤلفاته العلمية الرصينة أوسع مدى ونال اهتماماً عالياً واسع النطاق. ويرجع الفضل في هذا إلى أمور متعددة، تشمل بهذا الضرب من المعرفة، إذ غدت قراءة النصوص في مخطوطاتها الأصلية كما أملاها مؤلفها أو في نسخة مجازة منها على العالم الشيخ لتصحيحها وتدقيقها عرفاً قبل ذلك بقرون لدى المتخصصين. ثم صار استعمال النسخ القديمة فيها بعد أمراً حثيثاً لأغراض التدريس. وأصبحت الحلقات التي تُقرأ فيها أحاديث النبي محمد وصحابه في تعاليم الإسلام تقليداً شائعاً في دمشق منذ منتصف القرن الثاني عشر. فكان من المؤلفين، حينئذ، أن يسجّل أسماء الحاضرين في الحلقة، ومكان انعقادها وتاريخه في المخطوطات، وأن يصدّق الكاتب على ذلك بكلمة بتوقيعه. واستمرّ هذا الإجراء بعد ذلك عندما أضمت الحلقات، وبدأ

هي اليوم، كثيرًا ما تُحدّد، بحسب نسب المرء وسياسة الزواج، العلاقات بين الأمر. ولا يضاهي هذه المعلومات عن المشاركين في التصاقها بواقع الحياة وفي أحييتها القصوى فيها يُشغل بالطوبوغرافيا التاريخية وتحديد مواضع التضرُّر سوى المعلومات عن أماكن انتقاد هذه الحلقات. فهي تشمل المساجد، والمدارس، وأماكن تعليمية أخرى إسلامية الطابع من حيث تنظيمها كالتكايا، وسواها. كما أنَّ البساتين والمنازل الخاصة كانت أماكن محببة للاجتماع فيها. وجرى ذكر المحامات، والأزقة، والخلجات التجارية، والأسواق في أثناء وصف المنطقة التي يكون موقع الاجتماع فيها. ويكُن هذا كله من التوصل إلى معرفة الطابع المميّز لهجاس العلم في المدارس

جميع الحاضرين عندما تشير إلى الأشخاص المرافقين، وكذلك للوضع الاجتماعي للأفراد عندما تتحدّث عن العبيد والعقاة. وينطبق هذا، على النقيض مما هو متبع في كتب التاريخ، على النساء والمشاركات في هذه الحلقات؛ إذ لا يُذكرن، عادةً، وحدهن، بل يصحبن إخوانهن، وأخواتهن، وأولادهن، وأقرباؤهن الأبعدون، وأماؤهن، إذا كنَّ ذوات مكانة اجتماعية، ويندر أن يصبحن أزواجهن. ويُضاف إلى هذا ذكر المهنة، وبلاد الميلاد، وكذلك الوضع الاجتماعي للأفراد الذي يُستنتج من ذكر القاجم الاجتماعي والقباب التشرّيف. وهكذا، فإنَّ هذه الوثائق تقدِّم جداول متكاملة من المعلومات عن التقسيمات الاجتماعية، وعن أهم العناصر في سياسة التضرُّر المدني التي كانت آنذاك، مثلًا



عقولة من القرن الثالث عشر الميلادي قوام الحاضرين في حلقات العلم

وعدها نحو 1360، أي زهاء ثلث ما لدينا من مواد، صورة عن المجموع السكلي لها، وتتضمن معلومات عن حوالي 8000 شخص يتكرر ذكر كثير منهم في وثائق متعددة، وكذلك عن أكثر من ميتين من أسماء الأماكن التي كانت تعقد فيها حلقات الدروس. وتقدم للباحثين في المجتمع المدني وثقافته مادة غنية، لأنها تتيح، بسبب التصاقها بواقع الحياة، الإطلاع على مجالات ظل المؤرخون، في العادة، يعدونها حتى الآن خفية.

والفهرس المنشور هو :

معجم الماعات الديمقراطية

ستيفان ليدر، ياسين السواس، مأمون الصاغري

المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق،

دمشق، 1996

الختلفة. وتبرز في هذا الشأن العلاقات غير الرسمية بين العلماء والمؤسسات العلمية بوضوح تام. ومن المهم أن نلاحظ أن المجالس المذكورة تجاوزت، غالباً، التصنيف الرسمي لحلقات التدريس بحسب التخصصات، أو المذاهب الدراسية، أو مراتب المدرسين. وكانت المخطوطات تنتقل، غالباً، إلى خارج دمشق لاستعمالها في القراءات، فيصبح ما يدون عليها، عندئذ، جديراً بالملاحظة، فهذا تلك التي تسجل حصار المسلمين لقلعة الحصن التي كان السليبيون يحتلونها والاستيلاء عليها عام 1271 ميلادية، وتلك التي تبين أن أحد العلماء خرج صبيحاً من دمشق إلى أماكن الاضطهاد في جبال لبنان، وكان له عططات في القرى على طول الطريق إليها. وتتطلب عملية تحليل هذه المواد وتحويلها إلى سجلات، أول ما تتطلب، التعاون مع المؤسسات العلمية في سورية، وهو الأول من نوعه في هذا المجال، ويشمل ذلك المكتبة الوطنية التي تحفظ فيها المخطوطات، وجمع اللغة العربية الذي وفر، بصفته المعهد العلمي الحضيف، المستلزمات الإدارية المناسبة. على أن أهم عوامل نجاح هذا العمل هو استعداد الباحثين السوريين للمشاركة فيه بالرغم من صعوبة الناشئة عن عدم وضوح الخط في المخطوطات، وصغر المساحة التي دُوِّنت عليها المعلومات. وقدمت وزارة الخارجية الألمانية في إطار برنامج المنح الثقافية السورية الأموال اللازمة التي ضمنّت إنجاز القسم الأكبر من العمل في مراحل المختلفة منذ عام 1992، فشكل ذلك نقل المعلومات من الوثائق إلى البطاقات وتصنيف البطاقات، وتميزها، وتبويبها، ثم استخراج نسخة كاملة جاهزة للطبع.

وعلى هذا النحو حصلنا على فهرس مطبوع أصدره المعهد الفرنسي للدراسات العربية في دمشق يتضمن المخطوطات المختارة وما فيها من أسماء أشخاص وأماكن على شكل قوام مفصلة (في 660 صفحة بالعربية). وتغطي هذه الوثائق

مخطوطة من القرن الثالث عشر الميلادي قوام الحاضرين في حلقات العلم



الرَّسَامُ نَاقِدًا لَوَاقِعِ الْحَيَاةِ فولفغانغ مَثْوِيرٌ فِي عِيدِ مِيلَادِهِ السَّبْعِينَ

[إدوارد بوكامب]

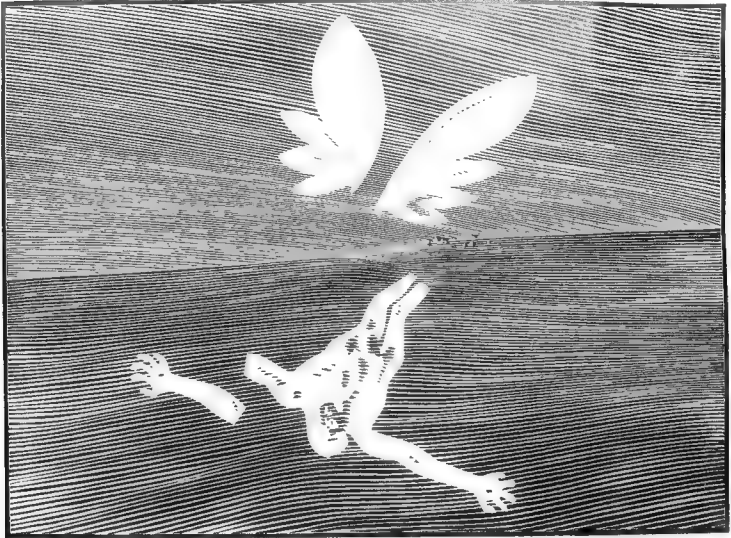
توبكه) . ولكنَّنا نعرف اليوم من صحيفته في مجلَّات الأمن المَثْوِي في الجمهورية الألمانية الديمقراطية أنَّه كان يحدِّث هناك في السنوات الأخيرة معاديا للدولة ومواليًا للعدوِّ . وقد كان ترك الأكاديمية متحدِّيًا في السَّيِّئَات، ورفض منذ ذلك الحين ما كُتِّف به من هُفَات. وبالرغم من ذلك، فإنَّ مَثْوِير الذي بلغ في السَّابع من أبريل السَّبعين لم يستطع حتَّى الآن أن يقيم معرضًا لبعض لوحاته، أو معرضًا شاملًا في أيِّ من المتاحف الكبرى في ألمانيا الغربية .

ومَثْوِير قاص وعاطف أخلاقي وفيلسوف لَوَاقِعِ الحياة، ويمكن تصنيف مذهبه بدءًا من أسلوبه المجرِّ، في تحوُّله من تخصُّصه في الفرافيك التصويري والحفر على الخشب إلى الرسم بأنَّه أقرب إلى «الواقعية الاجتماعية» . ثمَّ أصبحت هذه الواقعية، مع تنامي الشكِّ، هُفَةً، وصارت لفته التصويرية مزدوجة الدلالة وناقدة . ولذا، فإنَّ أعماله خير مصدر يستدلُّ منه على الأحوال والحياة العقلية التي كانت سائدة في الجمهورية الألمانية الديمقراطية . غير أنَّ الأمثال والرموز التصويرية تجاوزت عنده ذلك المحيط الضيق المألوف المتَّين إلى المحيط الوجودي والأنثروبولوجي . وتغاطب الرموزُ التصويرية عنده الناس جميعًا، وهي تتناول العلاقة الثنائية في ألمانيا في التعامل مع الطبيعة : التقديس للمتحمِّس لها من جانب، واستغلالها استغلالًا مدبَّرًا تمامًا من جانب آخر ؛ وتحَّد العيوب الاجتماعية كالانتهازية، والغباء، والخوف، والانزالية، وعبوب جسيمة كثيرة أخرى . وتفضح لوحاته الدعاية السياسية للجمهورية الألمانية الديمقراطية، آنذاك، عن الواقع السعيد، والتقدُّم المزعوم، وتدعو الناس إلى التصبُّيِّ والمعارضة، والاحتجاج، والانتماضة، والثورة .

جرت جدل واسع في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بشأن الفنِّ في الحضارة الحديثة وبعدها : ماذا يستطيع الإنسان، وماذا يجب عليه، وماذا يجوز له أن يفعل؟ وترى الغالبية العظمى اليوم أنَّه يجوز للفنِّ كلُّ شيء لأنَّ حديثه غير محدود، إلَّا إذا تحوَّل اهتمامه من الفنِّ نفسه إلى الانشغال بقضايا الحياة، وبالواقع الاجتماعي والتاريخ، والذكريات، والتبشير الديني، وبالرموز المحسوسة، أو تحوَّل من النظر الدائم إلى المستقبل إلى الانفاس في الماضي . على أنَّ أسس هذا المفهوم المستقبل الذي ما يزال لدى كبار السنِّ من الفنَّانين مقدِّسًا قد قُوِّضت اليوم؛ ذلك أنَّ صورة المستقبل الملائم بالتشويق قد أصبحت اليوم صورة حقيرة غامضة، بل رُجْمًا أصبحت صورة مرعبة مخيفة .

وظهر بعد سقوط الجمهورية الألمانية الديمقراطية في عام 1989 حلم بأنَّ الحركة الفنِّية المتهرَّة يمكن أن يعاد بناؤها وتنشيطها بواسطة المواجهة مع نظيرتها في شرق ألمانيا، المختلفة في خصائصها، والتي أربكتها التغيير كذلك . ولكنَّ هذا الحلم تلاشى بسرعة؛ ذلك أنَّ الحدَّ الفاصل للطبيعة الفنِّية الألمانية ما يزال بعد سبع سنوات ونصف من الحياة المشتركة بعد إعادة الوحدة غير ثابت . وقد وُصف فنَّانو الجمهورية الألمانية الديمقراطية في أوَّل تطاحن بينهم وبين زملائهم من غرب ألمانيا بأنَّهم «فنَّانو الدولة»، أي أنَّهم كانوا أدوات للسلطة، ليمهل بذلك إبعادهم عن المسرح . ولم ينج فولفغانغ مَثْوِير (1) من هذا الملوك الفظِّ، وهو أحد الرُشامين الثلاثة المشهورين، وإنَّ كانوا متخالفين، في لايتنستيج (والاثنتان الآخران هما بيننهارد هايفغ، وفيرنر

(1) Wolfgang Matheuer

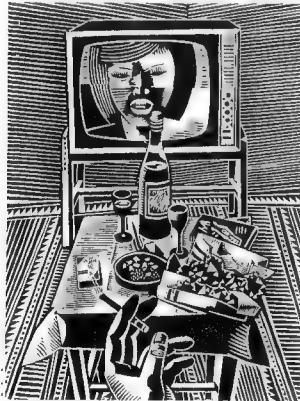


إدوارد بوكامب «الضئيل جالس في السجدة» نفس على المستويين 22 - 26 - 23

متخيلًا عن هذه المهمة وهارثا إلى أحضان الطبيعة . وثمة لوحة «ماذا بعد؟» التي نرى فيها جزيرة صخرية صغيرة وسط الماء ، وقد غرقتها قاذورات الحضارة المدنية . أمّا سكان الجزيرة المقطعة إلى أجزاء فهم حفنة من الأشخاص المنزولين الذين ينظرون إلى الأفق متشككين غارقين في هواجسهم ، وقد اكتووا بالحُرّ الالهب ، وأحدم واقف على رأسه مصلوبًا وقد خرجت منه أجنحة كما تفرج الروح من الجسد مرتفعة على شكل فراشات زاهية بيضاء في فضاء الجزيرة . وثمة دمية مرقعة تكاد تكون بلا جسد ، ولكن أطرافها تدلُّ عليها ، فلها ساقان متحركتان مريعتان ، إحداهما عارية والأخرى في حذاء ذي ساق ، وذراعان ويدان امتدّت إحداهما إلى

وكان متهوِّز يُجِلُّ مرجعية ذات قدرة تصورية ، ويَجِلُّ كذلك الضمير العام في جمهورية ألمانيا الديمقراطية . وكانت لوحاته المعبرة عن الاستسلام للقضاء والقدر ، بل وأحيانًا للباس والانهمامية موضع خلاف شديد . فنها لوحة «قاييل» ولوحة العملاق المتأثرة بأسلوب الرثام الإسباني جويو الذي يهجم كالسكاوبس فوق المدينة ، ولوحته «الحرية» والحلقة المفرغة المعترتان عن الوم والأزدواجية ، ولوحة «هرب سيزيف» من عام 1971 التي يظهر فيها شخص بلباس المال ومعه الصخرة العملاقة على شكل الكرة الأرضية التي يبني أن يماود دفعها إلى أعلى الجبل كلما تدحرجت إلى الأسفل ، كما في الميثولوجيا الإغريقية . ويبدو الرجل في اللوحة

ولكنه اتخذ لنفسه قدوة مختلفة، فقد اتبع تنوير بوصفه رسالاً للطبيعة الزعة الرومانتيكية الألمانية ونزعات فترة بيدرمير، وكذلك الأسلوب الفني الذي كان سائداً في النصف الأول من القرن التاسع عشر. كما أنه يمدُّ بوصفه رسالاً للأشخاص، وكاتباً مسرحياً، وصاحب أسلوب مجازي امتداداً لبيكان، وهوفر، والشبيبة الجديدة، والواقعية السحرية. وقد تأثر بفنَّانين مثل هوفر، وبين شان، والرومي دانينا، وأخذ كذلك عن ليجيه، وبيكاسو، وعن المكسيكيين. وشارك في الحوار الذي دار بين السرياليين ماريفت وماكس إرشت، ودالي. وكان تنوير بعيد باستمرار بجميع أجزاء الموضوعات في لوحاته، وتركيبها، وتكتيفها، وتطورها. وبالرغم من أننا لا نجد أثراً للواقعية البسيطة في فنه، فإنه يظل واقعيًا حديثاً، لأنه يستخدم الأساليب العملية، والتراكيب، والسريالية، والخيال، والرومانسية استخداماً واقعياً، ويحيل بها الأحوال الاجتماعية، ثم يعيد تركيبها. ولذا فإنه يجمع في فنه الجوانب المتعددة: المنهجية التصويرية المعاصرة، والتفكير العميق، والشعبية، والنقد الاجتماعي.



فولفغانغ تنوير: «صورة تلفزيون سائكة»

نقش خشبي، 35,9 x 47,7 cm

الأعلى على غرار تحية النازيين لهتلر، وتكررت الأخرى في قبضة كما يفعل الشيوعيون، وقد صنعت هذه الدمية من القنب المشع، وسُكِّت، ثم سُكِّت في قالب، ثم رُسمت بطريقة ساذجة.

غير أنَّ هذا الأسلوب المجازي في التعبير عن هذا القرن، التمثيل في الصورة المعبرة عن نهاية العالم، فقد مضمونه. ولكنَّ تنوير أوجد رسوماً واقعية أضفت عليها طابع ميثولوجية وأدبية، وبدا المظهر الناقد فيها واضحاً، فقد تحوّل ميثل الجمهورية الألمانية الديمقراطية ليصبح من أكثر ناقدتها تشدداً. وهكذا أفسد تنوير الإعجاب البالغ عفيه بالسوفييتي يوري غاغارين، وكان أوّل من قام برحلة فضائية حول الأرض عام 1961، في دول الكتلة الشرقية برسوم لإيكاروس الذي أسرف في الميثولوجيا الإغريقية في التحليق على مقربة من الشمس، فذاب جناحاه الشمعيان ومقط في البحر. ويبدو غاغارين في اللوحة على هيئة رائد فضاء خائف، واقع على الأرض في لمع على شكل كبسولات، تبدو كأشخاص مصبلون مطروحين أرضاً. ويتذكّر المرء بروميثوس (سارق النار من السماء في الميثولوجيا الإغريقية) كما تصوّره الفنّان، فهو يظهر هارثاً مذعوراً من غرفة الملابس في مسرح يحترق، أي أنه تحلّى عن الحياة البديلة وعن الفني كي يضمن الحياة نفسها. ولا ننسى مشهد الشبان الذين يدرجون رأس تمثال تذكاري على منحدر جبلي، وهم يصيحون ويصرخون، وقد نشأت هذه المشاهد في عهد النظام الشيوعي في الجمهورية الألمانية الديمقراطية لتكون صيحة تحذيرية تبيّن في وقت مبكر الشروق والشقوق في بنية المجتمع، وكذلك نفاق النظام وكذبه، تنبأ بأنه ساقط لا محالة. واللوحة الأخيرة معلّقة اليوم في مدخل المتحف جاليري نويه مايستر في دريسدن إلى جانب تمثال «المفكر» للنحات الفرنسي رودان الذي يمثّل الرمز التجريدي الأساس للعصر الحديث. ولم يعد الأمر اليوم مجرد تكريم لصاحب موقف معارض للنظام السابق في الجمهورية الألمانية الديمقراطية، بل يتجاوزوه إلى إظهار الإعجاب برسام مبدع مستقل الرأي. وبالرغم من أنَّ الرأي الشائع في الغرب هو أنَّ الفنّ في دول الكتلة الشرقية كان ظاهرة منعزلة إقليمية لا تواكب روح العصر، فإنّ نظرة على لوحات تنوير تدحض هذا الرأي بما فيه من استخفاف، كما أنَّ الجيل الذي ينتمي إليه تنوير لم يكن أقلّ انفتاحاً على العالم من جيل الطليعة في الغرب،

إلى أي حد ينبغي الامتثال للأوامر العسكرية؟ ومتى تبدأ مسؤولية الجندي الشخصية؟ سؤالان لعلهما كانا محور الأفكار التي دأمت كل من زار معرض: «حرب الإبادة. جرائم جيش الرايخ الألماني من 1941 إلى 1945» الذي أقامه معهد هامبورغ للأبحاث الاجتماعية. وقد كشف هذا المعرض لأول مرة لمجبهة الناس أن جيش الرايخ الألماني كان شديد التورط في جرائم العهد النازي وأنه، من حيث هو مؤسسة، كان دعامة قوية لنظام هتلر القمعي. فكلما ارتفعت الرتبة العسكرية، كثرت المسؤوليه وعظم التورط في الجرائم المرتكبة. ليس الهدف من هذا المعرض الطعن في الجندي الألماني وإنما معالجة حقائق تاريخية. ولن ننسى في هذا الصدد أن جيش الرايخ قد حُطّم وذهب إلى غير رجعة وأنه لن يكون قدوة لجيش الألماني الاتحادي الحالي الذي يخضع للسلطة المدنية ويلتزم بدستور البلاد الديمقراطي.

التحرّر من جيش الرايخ الألماني

فولفرام فيته

الحلفاء حرّروا أيضاً من جيش الرايخ الذي كان أعظم الأدوات القمعية بيد الدولة النازية وأشدّها بطشاً؟ افتُتح معرض «حرب الإبادة» في هامبورغ عام 1996، وقد استُهل بكلمة ألقاها رجلٌ كان ضابطاً بجيش الرايخ وسام في الحملة على روسيا. وهو من الناس القلائل الذين كانت لهم الشجاعة بعد 1945 أن يعترفوا علانيةً بأنهم كانوا على علم بجرائم مَحْددة ارتُكبت خلال الحرب، منها، مثلاً، إعدام أسرى الحرب الموفيات على نحو جماعي.

هذا الرجل هو كلاوس فون بيمارك، وقد تركت كلمته الافتتاحية انطباعاً بالغا في نفس كل من عرف كيف يفهمه. بدأ كلامه مرتجلاً، وبنبرات المتأثر قال فرعه الشديد أمام المستندات المعروضة التي مثّلت أمام عينيه، من جديد، مدى الإبادة التي هدف إليها جيش الرايخ من الحرب الأثمة التي شتّى في الشرق وفي الجنوب. ثم تمسك فون بيمارك، فأخذ يقرأ من الأوراق التي أعدها متحدثاً عن زملائه الضباط الذين «لم يقرّفوا أي ذنب كان». من هذه الكلمة تجلّى بالوضوح كله الانقسام الذي ما زال

آن الأوان، بعد أن مرّ أكثر من نصف قرن على استسلام جيش الرايخ الألماني بدون شرط وتحطيم الحلفاء إياه تحطّياً نهائياً، أن تكشف النقاب عن خرافة، ربّما هي آخر ما تبقى من المغالطات الكبرى حول فترة النازية، الخرافة القائلة بأنّ جيش الرايخ الألماني ظلّ «نظيفاً مستقيماً» في تلك الفترة. فهذا موضوعٌ ما زال يتطلب مثاء، نحن الألمان، مزيد الدراسة والبحث. وهذا هو، على أية حال، الهدف المعلن لمعرض «حرب الإبادة. جرائم جيش الرايخ الألماني من 1941 إلى 1945» الذي أعدّه علماء في التاريخ يعملون بمعهد هامبورغ للأبحاث الاجتماعية، وقد استندوا في ذلك إلى ما هو متوفر من المعلومات.

خمسين سنة بعد نهاية الحرب العالمية، نفاجأ بأن أربعة أحماس المواطنين في جمهورية ألمانيا الاتحادية يرون عن طيبة خاطر في يوم الثامن من مايو 1945 رمزاً للتحرير؛ مع أنّ أغلبية الألمان كانوا عام 1945 على رأي مغاير كلّ المغايرة. فاسألوا إذن: هل سرنا، نحن الألمان، معتذرين الآن - بعد أن أقرنا بأننا حرّينا - أن نبدأ بالتفكير في أن

30 سبتمبر 1941، وكذلك عن قتل أطفال «بيلاجيا سيركوف» الواقعة بالقرب من كياف، فهناك قتل تسعون من الرضع اليهود بأمر من أحد الضباط وإقرار من المشير فون رايشناو، القائد الأعلى لذلك الفيلق، مع أن ضباطا آخرين حاولوا الحيلولة دون قتل أولئك الرضع الذين قُتلوا بأوامر من قبل.

إن عرض طريقة جيش الرايخ في الحرب بالأمثلة المذكورة من يوغوسلافيا وأوكرانيا وروسيا البيضاء، والحكم عليها بأنها طريقة إجرامية أدت إلى الاعتراض القائل بأن هذا الحكم مبني على تعميم لا يجوز. وظلّ هذا الاعتراض يتركز في المناقشات العلنية حول جيش الرايخ. والواقع أن هذا

كرة الغابات في الاتحاد السوفياتي كانت من أسباب لهاس حرب الصناعات



إلى الآن في نفوس الكثيرين من أبناء جيل الحرب، فن ناحية حقائق تاريخية تثبت الجرائم التي ارتكبتها آلية الحرب النازية، ومن ناحية أخرى تبرير ذلك على أنه كان ضرورة حيوية. ويقول أصحاب التبرير إنهم كانوا على بعض العلم بجرائم ارتكبت في الحرب، لكنهم كانوا، مع ذلك، يأملون في أن «يظلّ الجيش مستقيماً» بطريقة أو بأخرى. موقف غريب أدهش زوّار المعرض كهولاً وشباناً!

ويخلص معرض هامبورغ إلى استنتاج أسامي، تلتخص فيه الأبحاث التاريخية التي مام فيها معهد الأبحاث في التاريخ العسكري مساهمة غير قليلة، مفاده أن جيش الرايخ الألماني من شئ 1941 إلى 1944 حرباً «غير اعتيادية» في البلقان وفي الاتحاد السوفياتي؛ مع العلم بأن المقصود من الحرب «الاعتيادية» هو الحرب التي يحترم فيها قانون الحرب الدولي. أما جيش الرايخ فقد شئ حرب إبادة على اليهود وأسرى الحرب والمدنيين، ذهب ضحيتها الملايين.

ويأتي المعرض بثلاثة أمثلة: حرب الرهائن في صربيا عامي 1941 و1942، وزحف الفيلق السادس على ستالينغراد، واحتلال روسيا البيضاء الذي دام ثلاثة سنوات. وكان فالتر مانوشيك، وهو من فيينا، ألف كتاباً بعنوان «صربيا خالية من اليهود»، برهن فيه على أن جيش الرايخ هو نفسه الذي قام في صربيا بإبادة اليهود في عملية أحمائها للتشويه «إجراءات تأديبية». وقد عثر فالتر مانوشيك في أرشيفات صربية عن صور لإعدامات جماعية، نُشرت لأول مرة في هذا المعرض. وتكمن هاتس هير، وهو عالم في التاريخ من هامبورغ أشرف على مشروع إقامة هذا المعرض، من أن يدرس في أرشيف مينسك، عاصمة روسيا البيضاء، ملفات «مجموعة الجيش الوسطي» وملفات سلطات الاحتلال الألمانية؛ وتوصل من هذا إلى معلومات جديدة حول «حرب العصابات»: فما أن جيش الرايخ لم يقدر على كسر شوكة الفدائين، عمد، بمعونة المخابرات والشرطة، إلى قتل النساء والأطفال والمرضى وكبار السن وحرقهم، وحول الأراضي المحيطة بالمعازل الألمانية إلى أراض ميتة.

ثم إن ذكرى الفيلق السادس علقت بأذهان الألمان على نحو أسطوري، و«دماره» بستاينغراد ظلّ حاضراً في الأذهان. لكن الذي كاد يغيب عن الأذهان هو توطئ هذا الفيلق في إبادة يهود أوكرانيا أثناء زحفه على ستالينغراد. فالمرض يأتي بمبتدعات عن مذبحه «باجي يار» التي حدثت من 29 إلى

«نظافة» جيش الرايخ لتبرته حملة وتفصيلاً. أما المعرض ، فقد حرص فيه شديد الحرس على اجتناب التعميم . إن جميعه مدعومة بالأمثلة ، ونحن نعرف منذ وقت طويل أن جرائم الحرب التي اقترفها جيش الرايخ لا تقتصر على ما حدث في يوغوسلافيا وأوكرانيا وروسيا البيضاء . وفي الواقع ، فليس ثمة إلى الآن من عالم في التاريخ زعم أن «جميع الذين كانوا في جيش الرايخ مجرمون» ، فمثل هذا ادعاء غير سليم . وإفنا نحن ، عندما نطرق هنا موضوع جيش الرايخ الذي هو «مؤسسة متكاملة» ، فإننا نعني في المقام الأول جهاز القيادة العسكرية المسؤول ، وهذا الجهاز أقر ،

الاعتراض بحجب وراهه ، في الأغلب ، نزعة من أصحابه إلى التبرير والإنكار . وبات القاضون على معرض هامبورغ مقتنعين بأن خطة إعلامية تمجيدية واسعة كانت مصدر ظهور الخرافة القائلة باستقامة جيش الرايخ و«نظافته» . وقد وضع هذه الخطة منذ نوفمبر 1945 : براوخيتش ، وماشتاين ، وهالدر ، وفارنجهوت ، وفيسفغال ، وهم من جنرالات الرايخ ، ثم دخلت هذه الخطة من بعد حيز التطبيق بنجاح متواصل . فالذي ذكر من نقد للتعميم غير الجائز هو في الحقيقة نقد يقع برسته على الذين استخدموا في العقود الماضية شعار

زحف مشاة من جيش الرايخ جنوبي كوزو



فيها . فمسؤولية الجنرالات على حرب الإبادة أعظم أضعاف الأضعاف ، فهم الذين أصدروا الأوامر المشحونة بالعنصرية المحضة مَهْدِين لقتل المدنيين وأسرى الحرب .
غير أن التذكير بهذه الحقيقة - التي هي في الواقع بديهية - لم يوضَّح بعد إلى أي مدى تَوَسَّل «الرجل النازي» في جرائم الحرب ، بعدما جُنِّد في جيش الرايخ وليس البدلة العسكرية ؛ أي ما هو مقدار مسؤوليته الفردية عن تلك الجرائم . صحيح أن جيش الرايخ كان «مؤسسة استبدادية» ذات نظام انضباطي وحشي ، لكنَّ هذا وحده لا يفسّر دوافع الذين ساهموا في تلك الجرائم .

بالفعل ، خططت حرب الإبادة ونقّذها ، وهي الخطط التي وضعها هتلر . إنَّ المسؤولية الأولى عن حرب الإبادة تقع على عاتق قيادة الجهاز الحربي ، أي كبار الضباط في القيادة العامة وقوّاد الفرق العسكرية ؛ فهذه القيادة هي المسئِلة لجيش الرايخ من حيث هو جهاز عسكري قبيح ، قَتَلته تأمر وقاعدته تأتمر .

إنَّه إذن من الخطأ أن نضع على درجة واحدة من المسؤولية الجنرالات من ناحية ، ومن ناحية أخرى ملايين الجنود الألمان الذين أُجبروا في غالب الحالات على الخدمة العسكرية وصاروا مطلعين على الجرائم ، أو حتى مشاركين



خشب، بل قابلهما بعضهم، وخاصة اللغويون، بالسخرية والتبسم، كما يحدث غالباً للأفكار والنظريات الجديدة.

والشبه بين أدوات الجراحة الحديثة وعصا تنجيري يثير الدهشة، لا من حيث الشكل لخشب، بل من حيث المواضع المصنوعة منها، فهنا الفولاذ الذي لا يصدأ وهناك الحديد التيزيكي المشتعل على نسبة عالية من النيكل. وقد بحث قدماء المصريين متعددين عن «المعدن السماوي» المسمى بجا، كي يصنعوا منه «أزاميل من خام الحديد»، وبات اليوم معروفاً أن المراد بذلك قطع الأحجار التيزيكية التي تكون بحجم الجوزة، أو رأس الإنسان، ولذا، فإن تلك العصا التي صنعها قدماء المصريين قبل توصل الإنسان إلى استخراج خام الحديد من باطن الأرض بزمان طويل كانت أم طقوس الموت عندهم، أي طقوس فتح القم. وقد كانت عملية «الإحياء والبعث» معروفة قبل زمن السلاط. وقد كان جميع الملوك الآلهة، كخوفو، وتوت عنخ آمون، ورمسيس الثاني يعالجون بعد وفاتهم بتلك العصا. وكان الباحثون يظنون أول الأمر أن هذه الطقوس كانت خاصة بالثال المسمى كا، أي ثمال المتوفى، غير أن البليوتولوجيين، أي الباحثين في أشكال الحياة كما تمثلها المتحجرات أو المستحاثات من جامعة فريبورج أثبتوا استناداً إلى وجود جروح حول القم والشفتين أن سبب تلك الجروح هو الاحتكاك الناشئ عن إدخال عصا تنجيري في القم.

وهكذا يظن أولكيتز الآن أنه اكتشف المنطق الحقيقي لما كان يفعله قدماء المصريين، فلم يكن ذلك في الواقع سوى ضرب من طبّ الإنقاذ الذي مارسوه لمساعدة الذين قد يفقدون الحياة بسبب البعز عن التنفّس على تجاوز تلك الحالة. أفينكون هذا التفسير صورة من الخيال الخصب لهذا الطبيب المختص بالتخدير؟ إن المؤكد هو أن عملية إدخال أداة في الجوف معروفة منذ زمن طويل، فمن ذلك دفع أنبوب ذهبي بالإصبع إلى القصبة الهوائية، وهو ما وصفه ابن سينا بالطريقة العربية لهذا العملية. والمؤكد أن بردية - وهي بردية سميت - تبرهن عن المستوى الراقي للطب عند قدماء المصريين، إذ تصف العمليات الجراحية على المججمة ومعالجة الكزاز، وإن كانت هذه البردية لا تتحدث عن نجاح تلك العمليات وخروج المرضى منها سالمين، غير أن قدماء المصريين امتلكوا آنذاك ثروة ضخمة تتجاوز 800 من العقاقير والأدوية كانوا يعالجون بها المرضى. (MSt)

أساتذة طبّ الإنقاذ في بلاد الفراعنة؟

أحدث طبيب ألماني مختص وباحث في تاريخ الطب زويعا لدى المختصين في علوم القدماء. فالمرء أن الحديث عن الفراعنة يرتبط دائماً بالمبالغة، فتزعم نظرية طبيب التخدير أندرياس أولكيتز من برلين أنهم عرفوا تقنية التنفّس الاصطناعي؛ لأن الأطباء المصريين في العصر الحجري امتلكوا، في زعمه، أدوات لإنقاذ المصابين بالإغماء، كالملدوخين من العقارب والأفاعي، كالأنبوب الذي كانوا يدخلونه في الجوف لإجراء التنفّس الاصطناعي لهم. ودليل أولكيتز على ذلك عصا معقوفة تدعى تنجيري طولها حوالي عشرين سنتيمتراً كان الكهنة المصريون يستعملونها في طقوسهم استعمالاً غامضاً، فكانت توضع مع المومياء للحاجة إليها في طقوس فتح القم الحاسمة بالبعث السحري من الموت. وقد صنع الطبيب أولكيتز أفودجاً طبق الأصل منها، وذكر أن الغرض الحقيقي من هذه العصا السحرية هو «رفع لسان المرءار لفتح مجرى التنفّس كي يمكن إدخال الأنبوب في الجوف».

فإذا كان منظار الحنجرة الحديث يقدّم العون اليوم في معالجة المرضى بتوقف التنفّس، فإن عصا تنجيري كانت، فيما يرى أولكيتز، تدفع في البلعوم لتجد طريقها إلى القصبة الهوائية. وقد عرض أولكيتز أفودجه لهذه الآلة المصنوعة من الفولاذ للاختبار. ولم تلق محاضراته التي جعل عنوانها: «الإنعاش القلبي الرئوي بالتنفّس الاصطناعي» اهتماماً لدى المختصين



أسمى المصور السويسري ميشائيل فون غرافنريد (1) معرضه «الحرب المنسية»، وجعل له عنواناً فرعياً هو «السودان». وهذا المعرض مقام اليوم في المعرض الكولوني تسوندورفر فيريروم (2). ويتّصل عمل غرافنريد، وهو ابن أربعين سنة، بتراث المصورين الإخباريين الكبار في الخمسينات والستينات. وأتسمت الصور المعروضة المأخوذة باللونين الأسود والأبيض بأنّ المصور لم يفرض نفسه فرضاً فنياً، ولكنّه اعتق، في الوقت نفسه، بالتفاصيل إلماً عناية. ولا يمكن التأثير الذي تركه هذه الصور في النفس في العناصر الدعائية، بل على العكس، فالصور لا تتجاوز أن تكون ملاحظات هادئة، تتحاك مما تُروى قصّة هذه الحرب. وأثّرت في غرافنريد مشاهد الأطفال الجوعى ومناظر

السودان. الحرب المنسية. معرض للصور الفوتوغرافية في كولونيا

لست تجد الهوة بين الشمال والجنوب واسعة في أي مكان من الدنيا كما تجدها في السودان، فنذ عقدين ابتل القمعان بحرب أهلية ضروس. ويُقدّر عدد الذين ماتوا خلال النزاعات العسكرية بنحو مليونين، وفُتّت ملايين أخرى، لتعيش في أحياء البؤس والفقر. حدث هذا جميعه دون أن توليه وسائل الإعلام ما هو أهل له من الاهتمام. لهذا،

(1) Michael von Graffenried (2) Zundorfer Wehrum



ويجيء تناول غرافريد السودان مشابهاً لتناوله للجيزائر الذي دام عدّة سنوات، فقد اعتنى فيها بتحليل الأوضاع في البلاد، ويوصف الأحوال القائمة فيها. وهو يختار في ذلك أن ينظر إلى الأمور نظرة موضوعية، حيث تتجلى الوقائع. فحيث يستغلّق المأمّر على الإدراك، تنبثق عن هذه الموضوعية نظرة صوب عالم الأحلام. عندها يرى المرء من خلال الأغصان المتشابكة للشجيرات شيخ إنسان يحمل متاعاً ثقيلاً، يرحل إلى المجهول، يرى فيه المصوّر رمزاً للباس. (R.G.)

المعاقين، فأدّى به هذا إلى التعاطف مع الجنوب، ولم ينع إلى إخفاء ذلك في الصور، غير أنّه، على أيّة حال، لا يعرض المسألة بحسب النقط التقليدي الذي يقمّ الصراع إلى صراع خير وشر، وضحايا وجلّادين. فهو يعرض بمزيد من الضيق مشاهد من معسكر للتدريب في الشمال تُدرّب فيه فتيات على حمل السلاح. ما يلبث أن يلحظ والأسى يملأ نفسه أنّ الفتيات الصغيرات يتقدّمن جنود الحكومة في حقول الأنعام.

رسوم صخرية وأدوات حجرية من كَلوة

الاستيطان قبل ذلك بكثير، ويدلّ على ذلك مواقع المكتشفات الأثرية الواسعة حول الدير، حيث تتلأّأ في مواضع كثيرة مجموعات من الأدوات المصنوعة من حجر الصوّان تحت أشعة الشمس تتنوّ في عمرها من العصر الحجري القديم إلى العصر البرونزي. على أنّ الشيء الأهمّ في كَلوة هو رسوما الصخرية التي تعود من حيث طريقة نقشها وموضوعاتها إلى عصور مختلفة، ومن أقدمها وأكثرها شيوعاً الوعل، ثمّ الثور، وضرب غير معروف من القطط، وأجمل أحاديث السنّام، والعظاءة، ومشاهد الصيد بالكلاب. ومثلاً يلفت النظر فقر كَلوة بالثروة الحيوانية إذا ما قارن المرء هذه الرسوم الصخرية بنظائرها في جبال الأطلس أو في فُرّان. ويبدو أنّ الوعل كان يحظى بمكانة خاصّة، أمّا الحيوانات البريّة التي كانت مألوفة لدى صيّادي عصر ما قبل التاريخ فلا أثر لها هنا، وهذا يتفق مع ما توصّل إليه علماء الحيوان من فقد عالم الحيوان في تلك المنطقة في الشمال الغربي من السعودية. (MST)

تقع كَلوة في المنطقة الصخرية الموحشة من جبل طَبُيق في الشمال الغربي من السعودية، وليس بمخّ طريق إلى هذا الموقع في تلك المنطقة المقفرة. وقد بادل الأردنّ منطقة جبل طَبُيق الصحراوية هذه مع السعودية منذ سنوات مقابل حصوله على نحو ثلاثين كيلومتراً على الشريط الساحلي على البحر الأحمر. على أنّ الباحثين الألمان يدعوا دراسة هذه المنطقة منذ العقد الرابع من هذا القرن؛ إذ وصلت أوّل بعثة ألمانية في خريف عام 1934 إلى كَلوة لدراسة الرسوم الصخرية فيها. وكان الرّواد من الباحثين الإنكليز والأميركان سبقوا قبل ذلك بسنوات إلى اكتشاف رسوم في الصخور، ومواقع فيها أدوات حجرية إسفينية من عصر ما قبل التاريخ، وبقايا مستوطنات بشرية قديمة. وتقع كَلوة في منخفض رملي تحيط به جبال وعرة فريدة، وقد أدّى هطل الأمطار إلى تكوّن بحيرة صغيرة في وسطها، ويوجد على ضفّتها الشمالية دير يتألّف من ثلاثة أبنية مكوّبة الشكل من الحجر يعزى إلى إحدى الطوائف القبطية نحو عام ألف الميلاد. ويبدو أنّ كَلوة كانت موقعاً



يسار كال يحوز جائزة السلام التي تمنحها دور النشر الألمانية

شديدًا، فكان من نتيجة ذلك أن صودر كتابه «حرية الأفكار في تركيا»، وحُكمت عليه محكمة أمن الدولة بحكم مع وقف التنفيذ، بتهمة التحريض، فأقام كال يسار في السويد عدة أشهر، غير أنه عاد بعد ذلك إلى إسطنبول.

ويسار كال ولد عام 1923 لأحد كبار الملاكين في جنوب الأناضول، وكتب عليه أن يشهد يوم كان في الخامسة كيف أن أباه قُتل طعنًا بالخنجر على يد ابنه المتبنّى وهو يصلي، فأصيب يسار كال منذ حينها بالآفأة. وما كان يطبق النطق الصحيح باللغة إلا مغنيًا، فكان ينشد بحماس بالغ القصائد البطولية الشعبية. ثم كان يسار الوحيد من أبناء قريته الذي تعلّم الكتابة، وبدأ في سنّ مبكرة بنظم بعض الأغاني. وكان أوّل ما نُشر له من قصائد عام 1942 في صحيفة «الجمهورية». ثم عمل صحفيًا، وتقلّد مدّة اثني عشر عامًا في الريف التركي، كاتبًا، من بين ما كتب، عن تشوّف كبار الملاك. وتُرجمت روايته «مصري محمد» إلى ثلاثين لغة.

ويزيد النتاج الأدبي ليسار كال اليوم على عشرين رواية ومجلّد قصصي، من بينها «الثلاثية الأناضولية». وكان هذا النتاج الأدبي قد بثّه أوروبا إلى ما في التنوّع الثقافي الأصيل في بلده من حيوية.

(AP)

ألّت جائزة السلام التي تمنحها دور النشر الألمانية في هذا العام إلى الأديب التركي يسار كال. وكانت دور النشر الألمانية جرت منذ عام 1950 على منح هذه الجائزة لشخصية «ساهمت على نحو متميّز في تحقيق فكرة السلام، وذلك في مجالات الأدب، والعلم، والفنّ في المقام الأوّل». وكان الروائي البيرواني ماريو فارغاس ليوزا حاز هذه الجائزة في العام الماضي، والتي تبلغ قيمتها 25 ألف مارك. وستمنح الجائزة في هذا العام ليسار كال البالغ 74 عامًا أثناء إقامة معرض فرانكفورت للكتاب في شهر أكتوبر. وكان كال حاز شهرة عالمية حين أصدر عام 1956 روايته الأولى «مصري محمد». وجاء في قرار لجنة جائزة السلام أن كتب يسار «تكشف عن نظرته الناقية إلى الواقع في وطنه، وأنّ هذا الحامي عن حقوق الإنسان قد عمل على الدفاع عن الفقراء، والمستغلّين، والمضطهدين لأسباب سياسية أو عرقية على نحو أسمى بنكران الذات والشجاعة غير آبه بالسجن والنفي»، فأصبح بذلك قدوة لكثيرين «ممن يدعون إلى التناهي السلمي بين الشعوب، واجتماعات العرقية في ظلّ نظام ديمقراطي يكفل حريّة الرأي».

وكان كال قد انتقد في عام 1995 في مقال كتبه في المجلّة الإخبارية «دير شيفغل» المياسة التركية إزاء الأكراد انتقادًا

رئيس جديد للأكاديمية الفنون في برلين - براندنبورغ

اختارت هذه الأكاديمية في أواخر شهر مايو غيورغي كونراد (1) رئيساً لها. وكانت أكاديمية الفنون في برلين - براندنبورغ أُنشئت عام 1896 على يد فريدريش الأول الذي أصبح بعدها ملكاً لروسيا. وانقسمت الأكاديمية بعد الحرب العالمية الثانية في قسمين، شرقي وغربي، ثم عادت فتوحّدت عام 1989. وجاء مفاجئاً اختيار كونراد الذي لم يكن حاضراً، ومن دورة الاقتراع الأولى. وهو أديب ليبرالي متحرّر من كلّ تمصّب قومي، يحمل الآن حمل فالتز ينز الذي كان يتولّى هذا المنصب منذ عام 1989. ويكون كونراد بذلك أوّل رئيس للأكاديمية يقيم خارج ألمانيا. فتساءل بعضهم إن كان اختيار كونراد انعكاساً للتمزّق الداخلي في الأكاديمية، فكأنّهم أمل الأعضاء أن يستعين الرئيس الجديد بالبورون الكبير بينه وبين الأكاديمية على تحديد الاتجاهات من خلال الخلافات الداخلية التي خلّفتها توخّد الأكاديمية في الغرب مع الأكاديمية في الشرق. وبات من الممكن بعد تولّي كونراد الرئاسة أن يصيب

غيورغي كونراد،
الرئيس الجديد
للأكاديمية الفنون في
برلين - براندنبورغ



الأكاديمية تطوّر ينسجم مع ما يحلم به هاينر مولر، والذي يدعو إليه تحت شعار «جمعية الفنانين الأوروبيين». فانظر فتح متاح اليوم أمام كونراد ليبدأ بالأكاديمية بداية جديدة، إذ أنّ فترة رئاسته فالتز ينز انطبعتم بطابع الاتحاد بين الأكاديميين في الشرق والغرب. ولم تأت هذه الوحدة عن طريق اختيار الأعضاء في الأكاديمية؛ إذ ما كان أحد يستطيع فعل ذلك، وإنّما أخذ في الغرب كما في الشرق بأهلية الأعضاء للعضوية في الأكاديمية التي زعمها هؤلاء لأنفسهم. وكان كلّ ذلك هاينر مولر وفالتز ينز الساعيين إلى وحدة الأكاديميين جهداً عظيماً. وتشكّلت الأكاديمية من جديد، ولم تكد تبدأ بعملها الحقيقي بعد.

ويشار اليوم إلى أنّ ثلث أعضاء الأكاديمية تقريباً من الأجانب، غير أنّ هذه الإشارة الإحصائية صيغت كأنّها أريد بها الاعتذار عن هذا الحال. وغيوركي كونراد ليس، على أيّة حال، أجنبيّاً استُحضِر إلى برلين للرّسّتان به. فهو منذ سنوات كثيرة أحد أعضاء المستعمرة الأوروبية الشرقية في برلين، وهو يعدّ بذلك استمراراً لثراث بدأ في أواخر القرن الماضي، ثمّ مضى بعدها دافقاً بمنشقين حضريين عالميين من هنغاريا، بأحسن ما تحمله هذه العبارة من معنى، وقادم إلى الحواضر القريبة. فكانت برلين أقرب إليهم من فيينا.

والرئيس الجديد مقبل على مهام عظيمة. فقد يفهم المرء الأسباب التي دعت الأكاديميين وقت التقسيم الألماني إلى التمسك بتراث الأكاديمية البروسية القديمة. غير أنّ الظروف السياسية التي توجب التمسك بهذا التراث ومتابعته لم تتّح، في الحقيقة، إلّا اليوم. وكان كونراد بدأ حياته مختصّاً في علم الاجتماع، ثمّ عمل سنين عديدة في تخطيط المدن وإدارتها. وقد تحدّث في روايته الثانية الصادرة عام 1975 «مؤنّس المدينة» عن تجاربه في هذا المجال. ولا بدّ أنّ هذه الخبرات مجتمعة تجعل منه أهلاً لمعالجة الصعوبات المختلفة التي ستتمرّ به في إدارته للأكاديمية.

غير أنّ كونراد أديب آخر الأمر، وإذا كانت الأكاديمية قد اختارت كاتباً ليتولّى رئاستها، وليس ممثلاً لأحد الأبواب الفنيّة الأخرى، فلاّنّ للتجربة دلّت على أنّ الكتاب يفوقون سواهم من الفنّانين التشكيليين والمماريين استعداداً للمواجهة عندما يقتضي الزمان ذلك.

MUNZINGER PASCHA
Alex Campus
Diogenes Verlag, Zürich, 1997

منتسفر باشا

أليكس كامبوس

دار النشر ديوجينيس فريلاخ،

زوريخ 1997

صفحة 227

يروي كامبوس في هذه الرواية قصة مستشرق شاب من سويسرا يدعى فيرنر منتسفر، انتقل من مدينته الصغيرة الضيقة، أولتن، في سويسرا في منتصف القرن الماضي إلى القاهرة المدينة الأخاذة الحافلة بالأسرار للدراسة فيها. ولم يرض عليه هناك وقت طويل حتى نزع عنه الملابس الأوروبية وارتدى الجلّابية، وأجرى من مصر بتكليف من إحدى الشركات التجارية، وكان قد غدا قادراً على التحدث بالعربية، عبر البحر الأحمر إلى مصوّع التي تقع اليوم في دولة إريتريا. ثم كانت مصوّع منطلق رحلته التالية إلى داخل شرقي السودان حيث القبط شديد. فبلغ هناك من النجاح درجة جعلت المصريين الذين كانوا آنذاك متحيزين لخطط التوسّع جنوباً يمتنونونه حاكماً لتلك المنطقة.

وقد أضاف المؤلف إلى ذلك قصة أخرى مشابهة تجري أحداثها في الوقت الحاضر، وطلها هو الشاب «مؤن» المحرّر في إحدى الصحف المحلية السويسرية الذي يشبه منتسفر في أنّه من مدينة أولتن، وفي أنّه يعاني من الملل، كما عاناه ذلك المستشرق من قبل. ويقتني مؤن أثر صاحبنا إلى القاهرة كي يتعرّف أجواءها الغربية،

ومتهم شخصيات مشهورة، مثل كاتب ياسين، وألبير كامو، وفرانز فانون، ومولود عمري، وأنا غريكي، وطلوس غروش، وطلها جاتو، وعبد القادر علولا. وتتصوّر المؤلف في أسلوب عاطفي العناصر المحدّة لأفكار هؤلاء وأرائهم، وتبيّن طبيعة العلاقات التي ربطت بينهم، وكذلك التي ربطتهم بالتاريخ السياسي لوطنهم.

ويثير مضمون الكتاب الحزن والكآبة، لأنّ المرء يفتقد فيه بصيص الأمل بيزوغ الفجر الذي يبعث على التفاؤل، ولا تترأى أمام عينيه سوى صور رقصة الموت أو الصرخة غير الإنسانية التي شاعت في أثناء الحرب الأهلية في إسبانيا «جميع الموت». أمّا قول كاتب ياسين «سارعوا إلى الموت كي تصبّحوا بمنزلة الأسلاف والأجداد الذين يتحدّثون إلينا»، فإنّه يلوح كأنه نقش من نقوش القبور فوق رأس كلّ واحد من الذين يحكي الكتاب مأسهم. لكنّ هؤلاء الأسلاف لا يجدون من يستمع إليهم في جزائر اليوم.

WEISSES ALGERIEN
Assia Djébar
Unions Verlag, Zürich, 1996

الجزائر البيضاء

آسيا جبار

دار النشر أونيونز فريلاخ،

زوريخ 1996

صفحة 274

الجزائر تترجّ؛ إذ جعلها العنف تعيش منذ أجيال في ظلال الرعب والإرهاب. ويزداد الخطر مع ازدياد الانقسام داخل المجتمع، وقد أصبح مسلسل اغتيال الصحفيين، والكتّاب، والمتشكّين مسلسلًا يوميًا. ويبدو أنّ هذا العنف الأعمى وسلسلة ردود الفعل من طرف المتنازعين، حكومة وإسلاميين، جعلت صيحات التحذير، وكلمات التنوير، والآراء المعتدلة غير ذات جدوى بالرغم من أنّها الآن أكثر ضرورة من أيّ وقت مضى. ويبدو أنّ السياسة غير قادرة على التغلب على الشرّ القابع في جبرها، وإنّما ينبغي عليها الاستماعة بعيد آخر لتقدر على ذلك.

ويذكرنا هذا الكتاب بأناس كانت مؤلفته، آسيا جبار، قريبة منهم، ويروي لنا في صور أدبية خوفهم على وطنهم الجزائر ليفقدوا هذا الخوف مرة أخرى مسموعًا. ويقدم الكتاب في أكثر من عشرين مأساة لرجال ونساء صويرة للمجتمع الجزائري من حرب الاستقلال حتّى الحرب الأهلية اليوم. وقد كان هؤلاء جميعهم ينتظرون الموت، ثم ماتوا نتيجة مرض أو حادث، أو، وهذا في الأعوام الأخيرة، نتيجة القتل والاعتقال.

ويبحث المؤلف في فصل عنوانه «ظهور الإسلام وازدهاره» الأحداث السياسية من البداية حتى بلوغ الإمبراطورية العثمانية عصرها الذهبي بحثاً دقيقاً، مبيّناً أنَّ التاريخ صمود وهبوط، وفعل وردُّ فعل. وتظهر في الفصول التي كتبها عن النبي محمد وبدايات الإسلام وعن السنة والأشيع، وعن الأمويين والعباسيين، وعن هجمات المغول، وعن الأتراك، والمماليك، والحشاشين براعة لويس في القصّ وكذلك في المناقشة التفصيلية ظهوراً واضحاً. ويكشف المؤلف بفضل أسلوبه الحقّق في عرض الأحداث التاريخية عن الدوافع التي تكاد تدفع بشخوص التاريخ إلى القيام بما قاموا به؛ فهؤلاء يتحيّنون الفرص، وينتظرونها إذا ما لاحت، ثمَّ أنَّ وعي صاحب الرسالة برسائله والشعور بالتفوّق هما القوّة الفاعلة في الأحداث السياسية والعسكرية. ويبين لويس أنَّ الأحداث التاريخية قد تأثّرت بأهمية طرق التجارة، والمواوِء الحام، والسلع كما تأثّرت بسياسة الحكام ومطامح دولهم. ولا يغفل لويس عن التّنوّع والواقع المعيشي طوال الألفي عام من تاريخ الشرق الأوسط، فيحدث عن تاريخ الحضاري والاجتماعي، وعن الحياة اليومية، وعن حياة النخبة والعامة من الشعب على السواء. ولا ينسى الجماعات المضطّدة، كالعبيد، والنساء، وغير المؤمنين. ويتحدث بعقلانية عن دوافع أصحاب السلطة ومصالح المترعّين على قسّة الهرم الاجتماعي، لأنّه يرى أنَّ هذه المسألة ما زالت هائلة.

ويغرد الفصل الأخير من كتابه لحديث

STERN, KREUZ UND HALBMOND
2000 Jahre Geschichte des Nahen
Osten
Bernhard Lewis
Piper Verlag, München, 1997

نجمة (داود) والصليب، والحلال تاريخ الشرق الأوسط في ألفي عام

برنارد لويس

دار النشر بير فريلاغ، ميونخ، 1997

520 صفحة

ما زال الأستاذ الجامعي برنارد لويس الذي تجاوز الثمانين من عمره ملتزماً بالأفكار التي تكون مؤلفاته في التاريخ موجزة، ذلك أنَّ كتابه الأخير الذي يروي تاريخ الشرق الأوسط منذ ظهور المسيحية حتى اليوم تجاوز 500 صفحة. وقد استلهمه بمجمل عن الخريطة السياسية والتاريخية لهذه المنطقة، وكذلك عن حضاراتها قبل الميلاد، ثمَّ فصل الحديث في الفصول التالية عن ظهور المسيحية في الإسلام، فذكر أنَّ مهد الأديان العالمية الثلاثة والحضارات المختلفة يشكّل مركزاً للافتكار، والتفتّيات، والسيطرة العسكرية، والنفوذ السياسي. وقد أراد المؤلف ألاَّ يفوته شيء من تتابع الأحداث في الشرق الأوسط، وهي كثيرة جدّاً، التزمًا بأسلوبه في الإسهاب بالرغم من أنَّ بعضها معروف، ممّا جعل هذا الأسلوب، أحياناً، مملاً. وتحدّث لويس عن ازدهار المسيحية، وتاريخ اليهودية، وعن الروابط الوثيقة بينهما في هذه المنطقة، ثمَّ واصل الحديث فيما يشبه المدخل أو المقدّمة حتى بلغ منتصف القرن السابع للميلاد، وكأنّه يتعجّل الوصول، بعد ذلك، إلى الحديث عن ديانة النبي العربي.

ويبحث في الأرشيف الوطني المصري عن معلومات خاصّة بذلك المشرق. ويعيش القارئ المعاصر عملية التحوّل الناشئة عن الانتقال من بيئة إلى بيئة أخرى، فيستقّ منتسفنر باشا في رحلته الماسرة الشاقّة إلى مناطق مجهولة غير مستكشفة، ويتنقّب مون فيما يؤرّ به من أحداث أقلّ إثارة في زمننا هذا. وقد استطاع المؤلف أن يعمث الحياة في منتسفنر باشا، وأن ينقله بتصويره المؤثّر من الماضي إلى عينيّتنا اليوم. ويرجع الفضل في هذه الدرجة العالية من الانتقان إلى أنّه جعل الجزء التاريخي هو المسيطر على الرواية، في حين ظلت الأحداث المعاصرة على الهامش باستمرار.

وتذكّرنا هذا الرواية، وهي باكورة إنتاج كامبوس، من حيث بناؤها برواية «الربع الخالي» لميخائيل روس، وليكنّها تحالفها في أنّها تخلّت عن الحذقة اللغوية ومحاولات التحليل النفسي التي تثير الأعصاب، ولذا فإنّ رواية «منتسفنر باشا» رواية مشوّقة تجمع بين الخيال والحقيقة التاريخية. (HVG)

جنوبي الجزيرة العربية. وبالرغم من أنَّ المؤلف تحدّث في الخاتمة بعموض عن «مجموعة من التصانيف» فإنّه، مع الأسف، لم يخط الثامن عن إسمائه الشخصي في هذا الشأن.

ولا يشعر المرء إلاّ في قليل من فصول الكتاب الطويل الذي يشمل نحو 800 صفحة بحقّة الروح، أو بالأسلوب الدالّ على موهبة حقّة، فإنّ جاء تصوير مشهد ما بشكل طريف فكّه، فإنّه يظلّ مفتقراً إلى الرؤية الواضحة وإلى وصف الشخصيات، وإلى بيان الروابط بين الأشياء بيانياً يتقن القارئ. وأوضح دليل على هذا ذلك المشهد الذي يُميّل فيه المؤلف أثناء الحرب الأهلية عام 1994 فتينان قبيلة يمنيّة تعيش على أطراف الصحراء الرملية الشاسعة لعبة الكرة، فاتتهى الأمر باضطراب التركيب الاجتماعي لتلك القبيلة. ٣٠ لا يلبث المؤلف «البطل» أن يستقر في التأمل، ويُضخ للقارئ شيئاً فيشعّ أنّ المؤلف لا يستطيع في جولاته في المدن الهنيئة أن يختار الدور المناسب لأنّاه الأخرى، أهو دور كاتب المذكرات اليومية المستمّدة من مشاهداته دون استعانة بضروب المعرفة، أم هو دور البطل في «الربع الخالي»؟ ولذا، فإنّ الأسئلة تتوالى، ما الذي أفكر فيه في هذه الصحراء؟ وهل أجد إجابات جديدة لأستقي؟ ولا شكّ أنّه يجب عليه أن يقرّر هذا وحده، ولكنّ المؤلف يترك هذه الأنا الأخرى للأقدار مع أولئك البدو الذين يلعبون الكرة في الصحراء، وكان الأجدر به أن يزدرد الحساء الذي ملأه ملأاً ورمالاً.

والواقع أنّ الكارثة تبدأ مع الصفحات

وحداه عن مستقبلها تذكر برأيه الذي سبق له إعلانه في كتابه السابق بعنوان «العرب» (انظر فكر وفن العدد 65). ويبدو أنّ قوى المؤلف استنفدت في آخر هذا الكتاب المسهب، ولو أنّه خصّص قدراً أكبر منه لتحليل منبئات الوضع الراهن في الشرق الأوسط بما هو عليه من تأزم لكان في ذلك نصح للقارئ، ولكنّ الظاهر أنّه لا يريد أن يثير مشاعر أحد. (PH)

LEERES VIERTEL. RUB' AL KHALI
Michael Roes
Gatzka bei Eichborn.
Frankfurt/Main, 1996

الربع الخالي

ميشائيل روس

دار النشر غانتا باي آيشبورن،

فرانكفورت، 1995

776 صفحة

ليس التواضع الصفة الغالبة على مؤلف هذا الكتاب الذي يحمل درجة الدكتوراه في الفلسفة، ويريد أن يكتب وصف رحلة إلى اليمن مطلع العقد التاسع من هذا القرن، ولذا استعمل ضمير المتكلم في كتابه دون أن يكون متأكّداً من استعماله في موضعه المناسب. ويقدم الكتاب في أسلوب للمذكرات تقريراً عن رحلة أنثولوجي لثاني إلى اليمن في بداية التسعينات وتقريراً موازياً عن رحلة أخرى إلى المنطقة نفسها مضى عليها قرنان، ولم تنفطر إلى المغامرة والحجازة والأحداث الدامية. ويستطيع القارئ المذيق أن يلحظ شيخ كارستن نيبور (1733-1815) الذي قام بعدّة رحلات علمية إلى

عن المسألة الساخنة، وهي مدى التأثير والتأثير بين العالم الإسلامي والغرب دارساً فيه الواقع الراهن. ويرى المؤلف أنّ هذا التحدي المتبادل بين الجانبين هو نتيجة تاريخية لحكم الغثاني الذي دام ستمئة عام، غير أنّ الانحدار التدريجي للشرق قابله دفعات من التحديث والعصرنة كذلك، كانت بدايتها مع حملة نابليون على مصر.

ويكتب المؤلف هذا الفصل الحساس من التاريخ دون أن يوجّه إصبع الاتهام إلى الحضارة الغربية التي ينتمي إليها، بل يجعل النخبة الإسلامية في كلّ بلد مسؤولة عن هذه العصرنة وعواقبها الاجتماعية والسياسية بدرجة أكبر من مسؤولية الإمبريالية الغربية وسياساتها الاستعمارية.

ولا يجد هذا الرأي قبولا في كلّ مكان، وخاصّة لدى إدوارد سعيد الذي يضع اللوم كلّ في الصعوبات الكبرى التي تواجهها الدول الإسلامية اليوم على الإمبريالية الغربية. على أنّ أصحاب انقياد لوم الذات بين الغربيين لن يفرحهم هذا الكتاب، لأنّ مؤلفه يشير إلى التغيير الذي حدث في المئة عام الأخيرة في الشرق الأوسط مثا جعله بطريقة ما «يتغزّب»، فدفع ذلك حماة الأصالة الإسلامية إلى عزّ هذا التفريب هجوماً كامفاً. وبقابل هذا معارضة تتفاوت قوّة من بلد إلى آخر في العالم الإسلامي كلّ، ولا يعرف أحد عرجاً من هذه المواجهة بين الطرفين، ولا ما ستؤذي إليه من عواقب. على أنّ النتيجة التي وصل إليها المؤلف، وهي أنّه يجعل شعوب الشرق الأوسط وحكوماتها مسؤولة

وكتب أن كتاب «الربع الخالي» يجمع «المعرفة والشعر»، ذلك أن القارئ العارف المدقق يذكر ملاحظات توماس مان التي كتبها عام 1928 عن رواية «يوسف وإخوته»، وهي قوله: «إنني أعمل منذ زمن في تأليف رواية رديئة لا نظير لها في الرداءة ستقدم للنقاد فرصة كبرى للنقد اللاذع».

على أنه ليس من داع لتخوف مائل لدى مؤلف هذا الكتاب؛ لأنّ النقد الأدبي اليوم حين لا ينشر في ألماننا هذه ويسمى «رواية» من الأدب الحقّ، فهذا الكتاب ليس سوى تقرير مضطرب ثقيل الظلّ يشعر النقد الأدبي الألماني أنه ضمن اختصاصه، وحسبنا (PH)

هذا سوياً.

شؤون الحياة اليومية اليمينية، فهو يلاحظ «أنّ اليمين، بين فئيم الشباب، لا يعرفون أحياناً التاريخ الدقيق لبلادهم». ويستنتج من ذلك أنّه «ليس لديهم تقويم أو روزنامة»، في حين أنّ للتقويم وظيفة مهمّة في الإسلام عند المؤمنين ليس المستشرقون والأنتولوجيون وحدهم على علم بها. زد على ذلك المشكلات التي يواجهها المؤلف في فهم النحو العربي؛ إذ زعم أنّه لا يوجد في العربية سوى صيغتين فعليتين: إحداهما الفعل التامّ والأخرى للفعل غير التامّ؛ فينبغي أن يكون القارئ الألماني واثقاً من أنّ العربية تملك صيغاً للتعبير عن الحدث في الماضي، وكذلك في المستقبل. ومما انفرد به المؤلف أنّه ابتدع لنفسه طريقة خاصّة غير مألوفة في الرسم الإجمالي للكلمات من حيث استعماله الحروف الصغيرة في أوائل الكلمات، وضعه بعض الكلمات إلى بعض في كلمة واحدة طويلة، فكأنّه يريد أن يقدّم لقارّته نموذجاً عن الاضطراب المتوقع الناشئ عن إصلاح نظام الرسم الإملائي في ألمانيا.

ما كان الحقّ لهذا الكتاب أن يكون له أيّ صدى لو لم يخرج به نقاد الأدب الألماني من مجموعة كتب الأدب المعاصر المثيرة لللال ليجمعوه من ضمن الكتب التي يروّجون لها. وهذا أقرب إلى أن يكون نوعاً من تطبيق نظرية عالم النفس بافلوف في الفعل المتعكس الشرطي في الزوايا الأدبية في الصحف الألمانية التي تشكو ممّا ينتجها الكتاب والأدباء الألمان؛ ولذا فإنّ لعاب محرّريها يسيل فرحاً عندما يصدر كتاب ضخّم الحجم على غير توقع.

الأول من الكتاب في مجال مألوف، فالشديد هو قناعة الفادري في أحد المطارات الألمانية، وهو مكان لا يبدو غير عادي في رواية مزعومة؛ إذ تستهل بعض الروايات منذ صدور رواية هومو فابر لماكس فريش عام 1957 بوصف إفلاخ الطائفة. غير أنّه لا يوجد هنا نقص في استعمال الكليشيات والعبارات المبتذلة، وهذه أمثلة مقتبسة من العمل توضح ذلك: «كلّ كان تجوالنا أسرع كانت مشاهداتنا أقلّ»، أو «كلّ سفر يعني حقاً التفكير بالزمان». فيعجب القارئ الخالي الذهن، لكأنّه يجد في هذه العبارات، على أيّة حال، تحذيراً له ممّا سيأتي به الكتاب بعد. زد على ذلك إيراد الحقائق العميقة التي يمكن أن نجدّها في دليل سياسي للسائح الحافزين، فإليك، مثلاً، هذه العبارة «إنّ الأسلوب الأسرع لفهم الآخر هو أن تحسّ تجاهه بأنّه مرغوب فيه وأنّ جعله يدرك ذلك».

وإذا أعلن المؤلف أنّه مدين بالشكر للفيلسوف لودفيغ فيتغنشتاين (1951-1889) صاحب مفهوم «التلاعب اللفظي»، وهو عنوان كتاب له يتضمّن مجموعة من الملاحظات اللغوية والعائقة؛ لأنّه ألهمه أشياء هائلة في كتابه، فإنّ القارئ لا يجد في كتابه سوى الألفاظ الفارغة المضمون، ذلك أنّ المؤلف ليس أدبياً ولا مفكراً، وإنّما هو محرّر رأو ظلّ بعيداً عن بلوغ الغرض المرجو من الكتاب. كما أنّه منبسطاً، أي واصل للظلمات، لم يستطع تجاسنوى حلقة بحث الطلبة المتحمّسين في أحد أقسام الفلسفة إلّا نادراً. وتتوارد الشكوك في نظيره عندما يصف

صورة الغلاف الداخلية في الخلف: فولفغانغ تومير، «رجل على الشاطئ»، نقش خشبي، 41 x 24,6 cm

صورة الغلاف الخارجية في الخلف، صورة تخامية من رسم ماريا سيبيلا مريان لرافعة شجاج المرجان، ويصومها (في عدة أطوار) وخادتها؛ وهي فراشة من فراش البيل بسورنم



FIKRUN WA FANN

66

